Lynn Picknett
y Clive Prince

EL GRAN SECRETO DE LEONARDO DA VINCI

COMO
EL GENIO
DEL
RENACIMIENTO
FABRICÓ
LA SÁBANA
SANTA

El misterio del fraude de la reliquia católica más emblemática: el sudario de Cristo. Hace tres décadas, la datación por carbono de la reliquia cristiana más famosa del mundo reveló de manera concluyente que se trataba de una falsificación medieval o renacentista. Sin embargo, muchas preguntas permanecieron. ¿Cómo pudo un embaucador de hace quinientos años haber creado una imagen que parece tan asombrosamente real? ¿Cómo se formó tal imagen? Y, ¿quién se hubiera atrevido a fingir la Sábana Santa de Jesús?

Lynn Picknett y Clive Prince se dispusieron a responder a estas preguntas y descubrieron que el imitador no era otro que Leonardo da Vinci, cuyas innovaciones son reconocidas por haberse adelantado siglos a su tiempo. También reconstruyeron la técnica secreta de Leonardo, convirtiéndose en los primeros en analizar la imagen de la Sábana Santa.

Esta nueva edición especial completamente actualizada, publicada para conmemorar el 500 aniversario de la muerte de Da Vinci (2 de mayo de 1519)., presenta inéditas y emocionantes evidencias que vinculan la obra de manera incontrovertible con la Sábana Santa.

Lynn Picknett & Clive Prince

El gran secreto de Leonardo da Vinci

Como el genio del Renacimiento fabricó la Sábana Santa

ePub r1.0
Titivillus 09.12.2020

Título original: *Turin Shroud: In Whose Image?*
Lynn Picknett & Clive Prince, 2019
Traducción: Núria Pujol Valls

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

Para Keith,
que ayudó a Leonardo a hacer historia

Miserables mortales, abrid los ojos

LEONARDO DA VINCI (1452-1519)

El gran secreto de Leonardo Da Vinci

Cómo el genio del Renacimiento fabricó la Sábana Santa

Lynn Picknett y Clive Prince

Prefacio

Turin Shroud fue nuestro primer libro juntos, allá por 1994 (*El enigma de la Sábana Santa*, Barcelona, Martínez Roca, 1996), y el comienzo de nuestra carrera como escritores a cuatro manos. Pese a que ya existía una edición española, la historia ha evolucionado considerablemente en los últimos veinticinco años: esta nueva edición, *El gran secreto de Leonardo da Vinci*, incluye la información más reciente y las pruebas determinantes de la relación entre Leonardo y el sudario.

Este libro fue el anterior, la precuela, al otro, más conocido —*The Templar Revelation* (1997) (*La revelación de los templarios*, Barcelona, Martínez Roca, 1998)— que inspiró a Dan Brown a escribir *El código Da Vinci* y parcialmente a Javier Sierra para *La Cena Secreta*. De hecho, Brown nos contó que su intención original era basar la novela en *El enigma de la Sábana Santa*.

Las ideas de este libro aparecen también en el episodio titulado «La Torre», en la primera temporada de la serie televisiva *Demons Da Vinci's*

.

Nos emociona especialmente que esta nueva edición española coincida con el 500 aniversario de la muerte de Leonardo.

Como siempre, nuestro más sincero agradecimiento a Javier Sierra por dinamizar el relanzamiento de este libro. Y a los colaboradores de Ediciones Luciérnaga, especialmente a Toñi Ramiro, por hacerlo realidad.

LYNN PICKNETT y CLIVE
PRINCE
LONDRES, 2019

Introducción

Ironía e inspiración

El mismo Leonardo da Vinci se hubiera deleitado ante una ironía tan exquisita y perfecta. Debemos confesar que hizo nuestras delicias… En agosto de 2005, en la Lincoln Cathedral, cuando la hermana Mary Michael se manifestó en contra de la filmación de *El código Da Vinci* —basada en el *bestseller* de éxito de Dan Brown—, la monja católica declaró durante su oración de vigilia de doce horas que «(la película) va en contra de la esencia de aquello en lo que creemos los cristianos[1]», mientras blandía enardecida una fotografía del rostro del hombre que aparece en el sudario de Turín. La ironía reside en que, si estamos en lo cierto —y, naturalmente, creemos que sí—, entonces la imagen que sostenía tan fervientemente cerca de su pecho no era en absoluto la de su amado Jesucristo, sino la de quien fue, a su vez, un personaje polémico: Leonardo da Vinci. El sagrado talismán de la hermana Mary Michael es —y esperamos demostrarlo en este libro— nada menos que la imagen del más grande de los héroes librepensadores, aquel que, en la actualidad, constituye la inspiración del libro más leído de principios del siglo XXI: el mismo contra el que se estaba manifestando la hermana Mary Michael. (Es más, en esta edición revisada y actualizada se presentan nuevas y apasionantes pruebas de que Leonardo es el hombre del sudario.) Está claro que, incluso en el siglo XXI, Da Vinci tiene mucho que enseñarnos.

Existe otra ironía similar en la presentación de reproducciones a tamaño natural de las imágenes frontal y dorsal del sudario en uno de los laterales de la notable iglesia de Saint-Sulpice de París, frente a la capilla de los Ángeles, con los enigmáticos frescos de Eugène Delacroix (de los que también se ha sugerido que contienen

mensajes codificados). Resulta que esa iglesia no solo es uno de los escenarios de *El código Da Vinci*, sino que, además, afirmamos que el sudario es uno de los mayores engaños de Da Vinci, y que su propio código desafía la interpretación de los investigadores indómitos.

La controversia que rodea tanto al libro original de Dan Brown como a la película ha propiciado que el aspecto más conspicuo de Da Vinci —dada su ausencia de los libros de texto y de las historias del arte más reputadas— reciba ahora una atención sin precedentes. Da Vinci (o Leonardo, como debería conocérsele), el herético, el jubiloso, el liante, el irrefrenable codificador, emerge ahora a la luz pública medio milenio después de su muerte, extasiando a incontables millones de personas con lo que podría llamarse sus «artimañas mentales». Como ya había deleitado y consternado a sus coetáneos con demostraciones de sus habilidades de prestidigitador y la pericia de sus manos. Toda su mente se ponía en marcha cuando se trataba de llamar a engaño a los demás, incluso al precio de causarles algún tipo de trastorno psicológico.

Dado que la primera edición en inglés de *El enigma de la Sábana Santa* apareció en 1994, no resulta exagerado decir que nuestras vidas cambiaron radicalmente —y, todo hay que decirlo, en general, para mejor— a causa de este libro y del extraño y fascinante mundo en el que nos sumergió. No solo nos habíamos convertido en un equipo redactor solvente; además, viajábamos constantemente, a veces por rodajes cinematográficos, a veces con nuevos amigos. Pero, pese a que, desde entonces, hemos escrito otros libros sobre misterios de muy distinta índole —tres de ellos con nuestro fallecido amigo Stephen Prior, y con Robert Brydon—, nos sentimos muy complacidos de haber tenido la oportunidad de actualizar este nuestro primer libro juntos, y presentar todo un acervo de nueva información que esperamos que llene huecos y suscite nuevos debates.

A partir de 1994, nuestras dos ediciones de bolsillo nos han brindado la ocasión de actualizar el libro con nuevos hallazgos en la investigación sobre el sudario: nuevas alegaciones, ideas intrigantes y, naturalmente, las muchas reacciones que suscitaron nuestras hipótesis. Desde la primera edición, tras un lapso de veinte años, el sudario se ha expuesto no una sino cuatro veces (pese a que estuvo

a punto de no ser así, porque algunos meses antes de la primera de las exposiciones recientes, en 1998, un dramático incendio amenazó con reducir la reliquia a cenizas). Para muchos, la mera presencia del lienzo sagrado resultaba tranquilizadora, no solo después del fuego, sino también después de que las pruebas de determinación de antigüedad por el método del carbono 14 —realizadas el 13 de octubre de 1988— revelaran que era falso. De algún modo, para los peregrinos contemplar esa silueta de familiar hechizo en la tela seguía siendo el mejor sustitutivo del tacto del mismo Dios, una manifestación física, tangible, de su fe. Contemplarla era como desmentir los sombríos pronunciamientos de la ciencia, e insuflarle nueva vida a la esperanza.

No obstante, no basta con fe ciega para superar el impacto de los resultados arrojados por la prueba del carbono 14. Son un hecho, y nosotros, en mayor medida si cabe, teníamos motivos para recordarlos con algo parecido al agradecimiento, puesto que —si bien es cierto que durante una época nos sentimos muy intrigados por el tema del sudario de Turín— las determinaciones del carbono 14 nos pusieron los pies en el suelo y nos llevaron a concretar una búsqueda activa acerca del tema. Con todo, no nos unimos a los muchos científicos y «escépticos» profesionales que aguardaban turno para mofarse de la tela, que había resultado ser oprobiosamente falsa, y que no cesaban de repetir: «Nosotros ya lo habíamos dicho». En nuestra opinión, que se hubiera demostrado que esa extraña y sorprendente imagen había sido trazada por la mano de un hombre no la hacía menos fascinante, sino ¡mucho más! Si, como pronto tuvimos la ocasión de comprobar con nuestros propios ojos, efectivamente era obra de un hombre, ¿quién era entonces el genial artífice? ¿Y cómo había logrado llegar tan cerca de lo imposible con esa imagen que seguía anonadando a las mejores mentes de finales del siglo XX y principios del XXI?

Por raro que parezca, no resultó muy difícil responder a esas dos cuestiones (hay que decir que recibimos ayuda para ello). Una persona que afirmaba pertenecer a la misma sociedad secreta que el maestro nos señaló que solo podía ser obra de Leonardo da Vinci. Ante lo que, en primera instancia, nos manifestamos escépticos. Sin embargo, tras una intensa búsqueda —y obviando las frustrantes ocasiones en que nos hallamos en vía muerta—, descubrimos que

nuestro informante estaba en lo cierto. ¡La falsificación más famosa del mundo resultaba ser el Leonardo menos conocido! Sin embargo, el «sudario sagrado» no es una pintura, ni un bronce frotado, ni nada que uno pudiera adscribir fácilmente a un artista del Renacimiento, por más prolíficamente dotado de genio que estuviera.

Partiendo de la pista clave que nos proporcionaban las extrañas características *fotográficas* del sudario, que lo distinguen de cualquier otra obra de arte, nos enfrentábamos a una posibilidad asombrosa. ¿De verdad podía ser que Leonardo da Vinci, quinientos años atrás, hubiera creado la primera fotografía de la historia? La idea en sí era intimidante, aunque, por supuesto, también de lo más atractiva. ¿Y si estábamos en lo cierto? Suponiendo, además, que pudiéramos probar que es una fotografía… Así que intentamos reproducir todas las características del sudario de Turín, utilizando los procedimientos químicos y los instrumentos con los que hubiera contado Leonardo en su época. Nos pusimos a ello, al menos al principio, con más entusiasmo que pericia —y recabamos la ayuda de Keith Prince, sin la que no hubiéramos pasado del mero intento —, *¡y lo hicimos!* En ese momento no teníamos la menor idea de que, en Sudáfrica, el profesor Nicholas Allen estaba haciendo algo muy parecido, aunque contando con recursos bastante más generosos. No obstante, dado lo específico de nuestros experimentos y nuestra condición de absolutos *amateurs*, nos complacieron los resultados obtenidos. Y, aunque probablemente no hayamos sido los primeros en reproducir una imagen del sudario en tela utilizando procesos básicos de fotografía, sí *fuimos* los primeros que copiamos todas sus características.

Con todo, las investigaciones acerca del sudario no cesan, y nos satisface decir que la nuestra ha experimentado un salto cuántico hacia delante. Pese a que los detalles se consignan en el Epílogo, baste con decir que el destino puso en nuestras manos la primera prueba concreta que vincula a Leonardo con el sudario turinés. Lo más increíble es que teníamos esa prueba ante nuestros ojos desde hacía más de una década.

Los otros cambios sustanciales que ha experimentado este libro son fruto de las subsecuentes búsquedas en áreas más esotéricas, tales como la red de sociedades secretas heréticas, que incluye a los

caballeros templarios así como algunas formas de francmasonería ocultista, y los orígenes de sus aparentemente sacrílegas creencias. Esas indagaciones clarificaron, modificaron y, en algunos casos, corrigieron nuestras conclusiones originales. Con mirada retrospectiva, comprendemos que escribir este libro fue solo una introducción a un mundo mucho más diverso y revelador, que abordamos en nuestra secuela —*La revelación de los templarios*, Barcelona, Martínez Roca, 1998—, en la que posteriormente se inspiró Dan Brown para la descripción del Leonardo de *El código Da Vinci*. En particular, nuestro conocimiento de la verdadera naturaleza de la sociedad secreta más controvertida, el Priorato de Sión, ha aumentado más allá de toda expectativa: admitimos ahora, sin tapujos, que al principio fuimos bastante ingenuos en nuestro trato con ellos. Como puso de manifiesto la publicación de nuestro libro *La revelación de Sión* en 2006, nuestros propios descubrimientos acerca de esta sociedad secreta llevaron todo el asunto a un nivel completamente distinto. Con rotundidad, podemos afirmar que el Priorato de Sión no es lo que muchos afirman, pese a lo cual adentrarse en sus misterios no está exento de riesgos.

Por ello, aunque inicialmente tendimos a tomar sus afirmaciones históricas como piezas que encajaban en una sucesión ininterrumpida desde el siglo XII, a partir del momento en que nuestros hallazgos nos llevaron a conclusiones divergentes, nuestra actitud hacia el Priorato de Sión sufrió una profunda transformación. No obstante, aunque su prestigio no pueda residir en sus afirmaciones, comprendimos que el Priorato tiene todavía cierta importancia en virtud de *lo que representa*; una tradición añeja, cuyos secretos profundamente perturbadores pueden amenazar, aún hoy, los cimientos de la Iglesia. Eso es lo que se esconde tras el «verdadero código Da Vinci»: el movimiento de los johanitas o juanitas, del que ahora entendemos que contiene la clave de varios grandes misterios, entre los cuales está el del sudario de Turín. Y que incluso podría poseer la clave de las cuestiones más candentes acerca del fundador de la misma cristiandad.

Este libro representa el inicio de lo que para nosotros fue toda una aventura. Esperamos que para ustedes también sea un camino

abierto.

LYNN PICKNETT y CLIVE PRINCE
LONDRES

1

Más preguntas que respuestas

> El sudario de Turín es o la reliquia más asombrosa y ejemplar de todas cuantas han quedado de Jesucristo [...] o uno de los más ingeniosos y espléndidos productos de la mente y de la mano del hombre de que tenemos testimonio; no hay término medio.
>
> JOHN WALSH,
> *El sudario* (1963) **[2]**

La moderna ciudad italiana de Turín es una urbe industrial en expansión, un himno en cemento al motor de combustión interna. Y, no obstante, también es un lugar de peregrinación, lo viene siendo desde hace muchos años, porque Turín alberga lo que durante mucho tiempo se ha considerado la más preciosa, sugerente y asombrosa de las reliquias cristianas: el santo sudario de Jesús, con la milagrosa estampación de su imagen.

A lo largo de cuatrocientos años, la sábana ha sido la joya de la corona de la catedral de Turín, que está dedicada a san Juan Bautista. En la actualidad, no está a la vista, sino oculta en un receptáculo de oro ignífugo, un altar con forma de caja situado en una de las capillas laterales, tras un cristal y, las más de las veces, tras unas cortinas de un azul desvaído. Dentro del altar, el sudario permanece tendido —no enrollado como en muchos periodos de su historia—, y un ingenioso dispositivo permite que esté colgado, dentro de un marco metálico con un cristal a prueba de balas,

cuando se solicita para alguna de las infrecuentes exhibiciones públicas u ostentaciones.

Dichas exposiciones son escasas, aproximadamente una por generación. A lo largo del siglo XX se exhibió solo cuatro veces: en 1931, con motivo de la boda del futuro rey Humberto II (luego príncipe de Piamonte); en el año santo de 1933; en 1978, para conmemorar el cuarto centenario de su llegada a Turín, y en 1988, para conmemorar el centenario de las primeras fotos que se le hicieron al sudario. Estas últimas constituyeron, como veremos más adelante, uno de los principales hitos en su historia. También la expusieron en el año 2000, en el marco de las celebraciones del año santo, y nuevamente en 2010 y 2015, realizándose una exposición especial en la Semana Santa de 2013, que también se transmitió por televisión y *online*.

La exposición del año 2000, entre agosto y octubre, fue la más larga. En un principio se planificó para que durara diez semanas, pero tuvieron que prolongarla una más a consecuencia de unas inundaciones que afectaron a la zona de Turín. Atrajo a casi un millón de personas. Una cifra sin duda considerable, pero que tan solo representa la mitad de los que guardaron cola para ver el sudario durante las ocho semanas de 1988 en que estuvo expuesto. Y un tercio de los tres millones que la vieron en la exhibición de seis semanas de 1978. El número de visitantes de las exposiciones de 2010 y 2015 fue de unos dos millones, pero aun así no llegaron a los días de gloria de 1978. El motivo de este pronunciado declive puede resumirse en dos palabras: pruebas del carbono. En la actualidad es ya de dominio público que el sudario pasó las pruebas en 1988 y estas determinaron que era una falsificación medieval o renacentista. Aun así, un millón es una cifra impresionante: es evidente que, para muchos católicos, sigue siendo la milagrosa sábana santa de Jesús. ¿Cómo es posible que esta tela tan polémica siga ejerciendo este atractivo tan poderoso? ¿Qué ven esos peregrinos? ¿Qué es el sudario de Turín?

La tela es un fragmento de lino de un pálido color crema, de unos 4,25 metros de largo por un metro de ancho, que ha ido acumulando pliegues y manchas durante su larga vida. Las más flagrantes son las marcas de un incendio, el de 1532, que llegó a quemar uno de los extremos del lienzo (que entonces se guardaba

doblado), dañando la imagen en distintos lugares, especialmente a la altura de los hombros de la figura. Hay otras quemaduras aisladas provocadas por chispas de plata fundida en el mismo incendio.

También hay cuatro agujeros de quemaduras que se remontan a antes del fuego de 1532 —se ven en copias de fecha anterior— y que se conocen como «marcas de atizador», pues eso es lo que se cree que son. Los cuatro agujeros coinciden en el mismo lugar cuando la tela está doblada, por lo que resulta razonable pensar que los hicieron a la vez, posiblemente en un intento por probar la autenticidad del sudario sometiéndolo a «la prueba del fuego». Cabe preguntarse a qué conclusión llegaron los vándalos del atizador cuando comprobaron que la tela se quemaba como cualquier otra. Existe otra explicación menos melodramática que sostiene que los agujeros los provocó el goterón de una antorcha [3].

No obstante, y sea cual sea su procedencia, las quemaduras no son lo que buscan los peregrinos en el sudario. ¿Es la imagen lo que atrae todas las miradas y en la que se deleitan todos los corazones devotos, aunque en realidad no sea la imagen de Jesucristo Nuestro Señor?

Hacia el centro de la tela, y ocupando cuatro metros de su extensión total, hay dos imágenes que muestran la parte frontal y dorsal de un hombre desnudo, sorprendentemente alto, «sostenido» por la cabeza. Se considera que la tela es una mortaja, lo que significa que el cuerpo estuvo tumbado sobre una mitad, y cubierto con la otra.

El hombre lleva barba, y su cabellera le cuelga por atrás y le llega a los hombros por delante. Las manos están modestamente cruzadas sobre los genitales. La planta de uno de los pies, horrendamente oscurecida por lo que parece sangre, está claramente perfilada sobre la imagen dorsal.

La vista se pierde irremisiblemente en las líneas oscuras y en los manchones del cuerpo, que en apariencia son sangre procedente de heridas atroces. Hay unas heridas pequeñas e incisivas en la cabeza, y un redondel en la única muñeca visible: como si la hubieran traspasado con un clavo. También existe lo que parece una herida considerable a la altura del pecho, como de una puñalada, de la que mana sangre que se desliza por la región lumbar, así como dos

regueros de sangre en ambos empeines y uno mayor en la planta de un pie. Algunos creen que el rostro parece hinchado y contusionado, y se han contado un centenar de latigazos en la espalda, unas marcas que se enroscan hasta la parte frontal y las piernas.

Obviamente, a juzgar por esas marcas horribles, el hombre del sudario era —o se suponía que era— Jesucristo.

Bajo el microscopio

Millones de personas en todo el mundo siguen creyendo en la santidad del hombre del sudario. Encabezando a sus creyentes está la comunidad internacional del sudario o los «sindonólogos» (del griego *sindon*, sudario), conocidos con más o menos afecto como «sudaristas».

De las muchas organizaciones que se han dedicado, en todo el mundo, al estudio del sudario, la mayoría de ellas son abiertamente religiosas y en primera instancia se ocupan del «mensaje» de la tela, como la Holy Shroud Guild de Estados Unido, a la que vinieron a añadirse otras con principios e intenciones —supuestamente— más objetivos y científicos, como el Shroud of Turin Research Project, Inc (STURP) de Estados Unidos; el Centro Internazionale di Sindonologia, del mismo Turín; el Centre International d'Études sur le Linceul de Turin (CIELT), de Francia, y la British Society for the Turin Shroud (BSTS), de Gran Bretaña.

A lo largo de los años han ido apareciendo libros, opúsculos y artículos sobre la sábana santa, y los grupos anteriormente citados suelen incrementar la literatura al respecto con sus propias publicaciones, las más importantes de las cuales han sido Sindon (editada por el Centro Internazionale di Sindonologia), y recursos en línea como el sitio web de la sábana santa de Turín (https://www.shroud.com/).

Pese a la característica renuencia que mostraron los saboyanos y las autoridades eclesiásticas a permitir el acceso al lienzo para

investigaciones científicas, se ha conseguido someterlo a distintas pruebas a lo largo de los años. En el estudio de la sábana santa han estado implicados expertos en muchas disciplinas distintas: historiadores, especialistas en tejidos, físicos, químicos, fotógrafos, artistas, historiadores del arte, anatomistas, cirujanos y científicos forenses, e incluso botánicos. También se la ha sometido a una batería de pruebas, incluidas fotografías con rayos X, infrarrojos y luces ultravioleta, observaciones a través de microscopio, espectrofotometría ultravioleta, espectroscopia infrarroja y fluorescencias de rayos X. Se han tomado muestras que, a su vez, han sido sometidas a pruebas químicas.

Con todo, el sudario se ha negado obstinadamente a revelar sus secretos, pese a que se han hallado muchas pistas.

Hay que recordar que el interés serio por la tela no tiene más de un siglo. Anteriormente se consideraba una curiosidad porque la imagen es demasiado débil como para que pueda analizarse a simple vista; el cuerpo parece increíblemente alto y delgado, y los ojos asemejan claramente a los de un búho, como si el hombre llevara gafas oscuras.

Sin embargo, en 1898 un abogado turinés solicitó permiso para tomar las primeras fotografías del sudario. Se llamaba Secondo Pia, era un consejero local y un entusiasta fotógrafo *amateur*. Como en la época se exhibía la sábana santa con motivo del quincuagésimo aniversario de la unificación de Italia, lo consideraron un homenaje de lo más adecuado en el marco de las celebraciones [4].

Las diez fotografías que Pia le sacó al sudario (aunque hasta fechas recientes se creía que tomó solo dos) [5] fueron sin duda las más significativas de su carrera: vista en el negativo fotográfico por primera vez, la imagen salió de pronto a la luz. En lugar del perfil incierto de un hombre barbudo, resultó ser una detallada fotografía de un cuerpo horrorosamente herido y terriblemente real.

En realidad, es un horripilante catálogo gráfico de los horrores de la crucifixión; cada uno de los agujeros practicados por los clavos, cada uno de los latigazos del flagelo romano clama por nuestra compasión. No obstante, pese a que estamos ante una prueba brutal de la descarnada inhumanidad del hombre para con el hombre, pese a la evidencia que salta a nuestra vista, si supusiéramos inmediatamente que ese hombre es realmente Jesús

estaríamos presuponiendo demasiadas cosas.

Y, aun así, todos los ojos se sienten atraídos por el hombre del sudario. Largo, enjuto y barbudo, con su nariz larga y prominente (algunos piensan que pudiera estar rota), es un rostro de una desolada dignidad. Además, para muchos es una imagen de una belleza asombrosa y memorable, y su misma serenidad revela un triunfo sobre el mundo de los muertos.

No resulta, pues, sorprendente que Secondo Pia fuera uno de los muchos que miraron el rostro de ese hombre y quedaron transfigurados. El honorable turinés, que hasta entonces había sido un feligrés más que remiso, abrazó la fe con fervorosa pasión. Pues daba por sentado que esa imagen, ese hombre torturado y desgarrado, no era otro que Jesucristo. Lo cual nos recuerda que no hay que subestimar jamás el poder del sudario.

Otros reaccionaron también rápidamente ante la imagen fotográfica. Por varios motivos, cada vez resultaba más difícil desestimar la tela afirmando que era una burda falsificación medieval.

Ningún artista podía haber creado lo que se conoce como el «efecto negativo» (ciertamente, se habían realizado varios intentos infructuosos de reproducir la imagen utilizando las técnicas artísticas al uso en la época)[6]. La conclusión era que ningún artista medieval tenía ni la destreza ni los conocimientos anatómicos requeridos para crear dicha imagen; además, el realismo no formaba parte de su canon artístico.

Existían otras razones prácticas por las que no pudo pintarse la imagen, especialmente por lo tenue que resulta vista de cerca; lo que significa que el artista no habría sido capaz de ver lo que estaba haciendo.

Durante buena parte del siglo transcurrido entre el descubrimiento de Secondo Pia y el presente, los investigadores han tenido que contentarse con estas fotografías, además de otra serie tomada por Giuseppe Enrie en 1931[7]. No fue hasta 1969 cuando la Iglesia permitió que la investigación accediera realmente al lienzo. Aunque los estudiosos tuvieron que limitar sus observaciones a la fisiología del hombre del sudario y a especulaciones sobre el tipo de proceso que pudo dar lugar a la imagen, con su espectacular efecto negativo.

Las fotografías de Enrie —que gozan de mejor reputación que las de Pia— incluían varios primeros planos de las distintas zonas de la tela, de calidad lo bastante buena como para que pudieran tomarse como sólido punto de partida. Se utilizaron para el estudio detallado de la tela, la imagen y las manchas de sangre.

Otros estudios posteriores también supusieron un hito, como el de Paul Vignon, un acaudalado biólogo francés y amigo del futuro papa Pío XI, que intentó reproducir la imagen mediante un proceso de formación de imágenes. Otro destacado y temprano estudioso de la sábana fue el anatomista y cirujano parisino Pierre Barbet, quien, en la década de los treinta, se dedicó a estudiar los efectos de la crucifixión utilizando cadáveres. Pese a que la obra de ambos estudiosos tiene un interés vigente, ninguno de los dos descodificó el sudario de Turín.

Luego, en 1969, el cardenal Michele Pellegrino, arzobispo de Turín, reunió a un equipo de expertos en distintas disciplinas para que redactaran un informe sobre el estado de conservación en que se hallaba el sudario; un equipo al que se conoce como la Comisión de Turín.

Los exámenes de 1969 constituyeron solo una investigación preliminar; se recomendaron pruebas posteriores, que se realizaron cuatro años después. Exactamente al día siguiente de que se exhibiera el sudario en directo por televisión, el 23 de noviembre de 1973. Fue entonces cuando el doctor Max Frei, criminólogo suizo, tomó sus hoy famosas muestras de polen (véase más adelante). Y también cuando se extrajeron las primeras tiras (de unos
40×10 mm)
de la tela y de su borde, además de quince hebras individuales tanto de la zona de la imagen como de las colindantes **[8]**.

Curiosa, aunque característicamente, la labor de la Comisión de Turín se llevó a cabo en el más estricto secreto. No parecen existir razones obvias. Cuando se filtraron los primeros rumores acerca de las pruebas de 1973, las autoridades negaron que se hubiera hecho más que un examen rutinario. Hasta 1976 no admitieron que le habían realizado pruebas a la tela, y nombraron también a aquellos que las habían llevado a cabo. La información se le ocultó incluso al rey Humberto, que por entonces era el propietario legal del sudario.

A lo largo de los años setenta se vivió una aceleración en el

interés científico por la sábana, especialmente en Estados Unidos. En 1977 se fundaron dos instituciones clave: la BSTS en Gran Bretaña y el STURP en Estados Unidos, a raíz de un congreso sobre el sudario realizado en Albuquerque, Nuevo México. Esta última organización llevó a cabo, en 1978, las pruebas más exhaustivas que se han realizado hasta el momento con la tela.

Fue un gran año para los estudios sobre la sábana. Se exhibió ante el público entre el 26 de agosto y el 8 de octubre, lo que suscitó una oleada de interés popular y la publicación de varios libros sobre el tema. El más notable de los cuales, el seminal *The Turin Shroud*, de Ian Wilson, fue celebrado como aquel que dio a conocer el sudario al gran público y se convirtió en un *bestseller* internacional. También se realizó el filme documental *The Silent Witness*, de Henry Lincoln (posteriormente coautor de El enigma sagrado), ganador de un premio BAFTA y basado en una idea de Ian Wilson **[9]**. El libro y el documental aumentaron el conocimiento que tanto católicos como no católicos teníamos del sudario; el lienzo se convirtió en uno de los temas habituales de discusión entre gente de toda la cristiandad, y el rostro del hombre de la sábana nos miró a través de cientos de escaparates de librerías, con el obsesivo atractivo de su curiosa serenidad. Miró directamente a millones de caras y tal vez, secretamente, al mismo número de corazones.

No habría que subestimar jamás la contribución de Wilson a los estudios sobre el sudario. Movido por la certidumbre interna de que la tela es, efectivamente, la mortaja de Jesucristo, no permite que esta opinión aflore a menudo, ni de modo demasiado obvio, en *The Turin Shroud*. Y aduce con inteligencia y estilo —pero con pocas dotes de persuasión— que puede haber otras explicaciones sobre su origen. Hasta la fecha, sus pronunciamientos públicos sobre la sábana son básicamente modelos de raciocinio y ponderación, aunque tal vez sería extremadamente pueril dejarse predisponer por esta apariencia de objetividad. El guion original de *The Silent Witness* llevaba por revelador título *He Is Risen: The Story of the Holy Shroud of Christ* («Se irguió: La historia del santo sudario de Cristo» **[10]**).

Para los que sostienen una perspectiva estrictamente científica,

el acontecimiento más importante de 1978 fue la batería de pruebas del STURP, que llevaron a cabo en colaboración un pequeño grupo de científicos italianos y Max Frei. Durante los cinco días que siguieron a la exposición de octubre, el STURP tuvo libre acceso al sudario e incluso se le permitió tomar unas muestras para posteriores análisis[11].

El objetivo del STURP era descubrir de qué estaba hecha la imagen. Y si era o no una manufactura humana. Sin embargo, pese a todos sus esfuerzos, fracasaron. Lo examinaron con rayos X, luces infrarrojas y ultravioleta, así como con instrumentos más convencionales, como el microscopio. Se tomaron muestras por el simple procedimiento de poner cinta adhesiva sobre la tela y examinar luego las hebras que quedaban pegadas a ella. La mayoría de las pruebas pretendían revelar la presencia de pigmentos artificiales. En total, pasaron más de cien mil horas analizando los datos, y el coste del proyecto fue de unos cinco millones de dólares.

Las condiciones distaban mucho de ser ideales: los científicos del STURP tuvieron que trasladar el laboratorio al lugar donde se hallaba la sábana, y no al revés. Y existía una limitación de horarios muy estricta que suponía no solo que era fácil que se les escapara algún detalle crucial, sino también que —dada la naturaleza del trabajo— no podían repetirse las pruebas.

Datos con destino

Las autoridades eclesiásticas solo denegaron el permiso al STURP para una de las pruebas propuestas. Pretendían, con ella, datar el lienzo con la prueba del carbono 14 y determinar así su autenticidad. La Iglesia temió que, para ello, destruyeran un fragmento grande de la tela, y no dio su permiso. No obstante, les señalaron a las autoridades eclesiásticas que las muestras tomadas por la Comisión de Turín en 1973 bastarían para tal propósito. Ante ello, la Iglesia solicitó que les fueran devueltas las muestras, que se hallaban depositadas en la catedral de Turín. Cuando, finalmente, se las prestaron al STURP en 1979, iban adjuntas a un documento

legal que les impedía someterlas a la prueba del carbono [12].

Con el tiempo, no obstante, la Iglesia se quedó sin excusas que aducir y tuvo que ceder a las presiones. En octubre de 1986, el papa Juan Pablo II, tras una reunión con los representantes de siete laboratorios (que se redujeron a tres para minimizar los daños a la tela) y la Academia Pontificia de Ciencias de Turín, dio la aprobación a las pruebas, aunque no su bendición.

El carbono 14 es una forma radiactiva del carbono que se produce en la atmósfera superior por la acción de los rayos cósmicos. Lo absorben todos los seres vivos y el índice de absorción se puede detectar en ellos. El índice de absorción es constante durante la vida del organismo. Y cuando este muere, el carbono 14 mengua durante un periodo muy largo y a un nivel constante. El proceso de datación por carbono mide la cantidad de carbono 14 de una muestra; como podemos calcular la cantidad que habría estado presente en el organismo vivo, la diferencia entre esta cifra y la cantidad existente arroja la edad de la muestra.

Bajo la presión de las distintas partes interesadas —incluido Ian Wilson—, el Vaticano dio finalmente permiso para que se sometiera la tela al carbono. Concurrieron a ello tres laboratorios: la Universidad de Arizona (Tucson), el Oxford Research Institute y el Swiss Federal Institute of Technology de Zúrich. Nombraron como portavoz al profesor Teddy Hall, de Oxford, recalcitrante escéptico (y últimamente incluso despectivo).

El secretismo típico de la Iglesia rodeó la toma de muestras. Pese a que oficialmente fijaron la fecha en el 23 de abril de 1988, se aprovechó la presencia del presidente de la República Italiana en Turín y evitaron la expectación de la prensa cambiando el evento al 21 de abril a las cuatro de la madrugada sin previo aviso. Estaban presentes los presidentes de cada uno de los laboratorios, incluido Teddy Hall, y la operación fue supervisada por Michael Tite, del British Museum Research Laboratory.

Cortaron un fragmento de unos 25 cm2 de uno de los extremos, del que se extrajeron tres muestras que fueron selladas en contenedores especiales y, junto a unas muestras de control, entregadas a cada uno de los representantes de los laboratorios. Asimismo, se realizó una grabación en vídeo de todo el proceso.

(Curiosamente, después de que hubieran extraído las muestras,

Giovanni Riggi, el microanalista designado por la Iglesia, sacó en secreto —aunque con el consentimiento del custodio oficial del sudario, el cardenal Anastasio Ballestrero, arzobispo de Turín— algunas hebras de las manchas de sangre de la cabeza, que fueron depositadas en la caja acorazada de un banco. El porqué lo hizo, y el porqué lo hizo en secreto siguen siendo un misterio. A finales de 1992, Riggi se las entregó al pediatra texano y entusiasta de la sábana Leoncio Garza-Valdés para que comprobaran el ADN de la sangre. Al parecer, el sucesor de Ballestrero, el cardenal Giovanni Saldarini, no supo de la existencia de dichas muestras hasta que Garza-Valdés le mandó una copia de un artículo sobre pruebas de ADN en 1996. No es, pues, de extrañar, que Saldarini declarara, furioso, que Riggi no tenía ninguna autoridad para entregar —ni siquiera poseer— las muestras, y que reclamara su inmediato retorno. También dejó claro que la Iglesia negaría la validez de cualquier prueba científica a que se hubiera sometido a las muestras.) [13]

Los resultados de la prueba del carbono se hicieron públicos el 13 de octubre de 1988, aunque ya se habían «filtrado» previamente. (Era el décimo aniversario del último día de las pruebas del STURP.) Finalmente, los anunció primero el cardenal Ballestrero en Turín y, ese mismo día, el doctor Tite convocó una conferencia de prensa en el British Museum [14].

La determinación del carbono probó con un 99,9 por ciento de certeza que el sudario se remonta al periodo entre el año 1000 y el 1500, y con un 95 por ciento de certeza que la tela era de entre el 1260 y el 1390.

La sábana santa de Turín era falsa.

Decir que los creyentes en la autenticidad del sudario quedaron sumidos en un estado de *shock* es decir poco. La noticia se abatió con el impacto de un puño de acero: la realidad era demasiado brutal para soportarla. La sábana era mucho más que una mera reliquia para ellos; era el recuerdo único y perfecto de su Señor, una prueba absoluta de su santidad, de su muerte redentora. Se cernió un letal silencio postraumático sobre la comunidad del sudario, y un insensible comentario del profesor Hall sobre el lienzo contribuyó a su sensación de fragilidad: «Alguien cogió una tela, la falsificó y la flageló. Considero que el sudario de Turín no tiene ya

ningún interés»[15].

La Iglesia no se pronunció oficialmente sobre los resultados, pero pareció escudarse en su vena más jesuítica cuando el profesor Luigi Gonella, asesor científico del Vaticano, dijo: «Las pruebas no las encargó la Iglesia, por lo que sus resultados no nos vinculan»[16].

Los rumores relativos a conspiraciones entre los investigadores surgieron casi de inmediato, y la flor y nata de los estudiosos del sudario, incluido Ian Wilson, empezó a hacer declaraciones salpicadas invariablemente con frases como: «Pese a que les tenemos el mayor respeto a las pruebas científicas…». Sugerían que la determinación del carbono podía ser errónea, terriblemente errónea, y que eso era exactamente lo que había ocurrido con el sudario.

Los escépticos se regocijaron y repitieron hasta la saciedad el «Ya lo decía yo», mientras que los creyentes se lamían las heridas. Por supuesto, algunos abandonaron el mundo sudarista sin mirar atrás, y con la decepción grabada en un rostro pétreo. A otros les enfureció que les hubieran engañado, que les hubieran dado gato por liebre con algo que les hacía sentir tan vulnerables: su fe religiosa. Pero ¿a quién podían culpar salvo al desconocido falsificador medieval? Aquellos cuya única preocupación consistía en creer a toda costa y al cuerno con las pruebas empezaron a reagruparse, aunque no sin que se pagara un alto precio en credibilidad por ello.

El significado pleno de los resultados de las pruebas no se les escapaba: las fechas indicadas señalaban exactamente el mismo periodo de la historia en que un santo sudario apareció por primera vez sin ser anunciado. A muchos sudaristas, esta coincidencia feliz se les antojaba profundamente sospechosa.

El mundo de los sudaristas posterior a las pruebas del carbono era muy distinto del que precedió al devastador anuncio del 13 de octubre de 1988.

Para ellos, lo más difícil de encajar de las consecuencias de las pruebas del carbono fue el ridículo. Empezaron a ser objeto de caricaturas, y los programas de televisión no se ahorraron broma alguna, como en el caso de los satíricos e irreverentes *Spitting Image*. Posteriormente, en la exposición organizada por el British

Museum titulada «Fake: the Art of Deception» («Falsificación: el arte del engaño»), figuró una transparencia a tamaño real del sudario. Y cuando Ian Wilson dio una conferencia en el Wrekin Trust, el 5 de noviembre de 1988, y le presentaron como «más conocido por ser el autor de *The Turin Shroud*», el numeroso público de gente respetable e inteligente se rio. Puede que él se uniera a sus risas, pero no hay que ser muy sagaz para adivinar cómo debía de sentirse.

Tras la caída

Fue entonces cuando nuestra historia empezó, porque la determinación de fechas resultante de las pruebas del carbono avivó nuestra curiosidad. La sábana santa nos fascinaba desde hacía tiempo y la nueva información, en nuestro caso, no hizo más que azuzar ese interés. Previamente nos había tentado la explicación vaga de que la tela hubiera sido impresa por alguna forma desconocida de liberación de energía, aunque, por supuesto, esto en sí tampoco probaba que el sudario fuera la mortaja de Jesucristo. Para nosotros, la prueba del carbono hacía que el tema fuera aún más fascinante. Si en algún momento Picknett y Prince se convirtieron en sudaristas, fue entonces.

Irónicamente, nos hallamos en el mismo barco que los creyentes, al menos en un aspecto. Nos pareció ofensivo ese desprecio tajante hacia el sudario con el que muchos se llenaron la boca de la noche a la mañana. Había muchísimas cuestiones que plantearse; máxime cuando se había demostrado que era falso. ¿Qué pensar del efecto negativo? Si la imagen había sido pintada, como parecían señalar las pruebas del carbono, ¿dónde estaba la pintura? ¿Realmente habían crucificado al hombre que aparecía en la imagen? Si era así, ¿quién fue el infeliz que sirvió de modelo? Y ¿qué falsificador medieval tuvo la destreza, la inteligencia —y la audacia— de crear una broma tan pasmosa para la posteridad?

Por encima de todo, se apoderó de nosotros —incluso de aquellos que, como nosotros, no tenían la sensación de que

hubieran violado su centro espiritual— una sensación de asombro. No se trataba de ninguna chapuza, no era el tipo de reliquia manipulada de cualquier manera que pudiera confundirse con las toneladas de astillas de la «vera cruz» que corren por el mundo. Ni siquiera se la podía denominar «obra de arte», puesto que el arte en el que se inscribe su creación nos resultaba totalmente desconocido.

En realidad, comprendimos que, como falsificación, el sudario se había convertido en la más *herética* de las reliquias, algo creado con una especie de perverso amor por el oficio, un ojo increíble para los detalles y una pericia sin parangón en la historia. Si uno era capaz de digerir las implicaciones, resultaba ser una maravilla.

Nos entusiasmamos.

Con todo, debemos añadir una nota personal que —pese a los rumores que afirman lo contrario— hubiéramos preferido no mencionar. Sin embargo, desgraciadamente, ese es un dato crucial para esta historia.

El día en que se rieron de Ian Wilson por su aparente candidez con el tema del sudario, Lynn estaba entre el público del Wrekin Trust. En aras de la brevedad y la piedad del relato diremos que, tres semanas después de ese encuentro, Lynn empezó una relación más o menos intermitente de dos años con él. El único motivo de que hagamos mención de ese episodio lamentable es el de ilustrar por qué Lynn tuvo aún mayor interés por el sudario durante el año en que se publicaron los resultados de las pruebas del carbono.

Hay que tener presente que Wilson había sido un defensor acérrimo de las pruebas del carbono antes de que se realizaran, y que en su *bestseller* de 1978 escribió: «[…] existe una prueba científica […] que podría determinar tajantemente si el sudario es del siglo XIV o, efectivamente, muy anterior» **[17]**. Dos años antes de la fecha de las pruebas escribió enfáticamente: «Una fecha coherente del siglo XIV […] sería ciertamente lo bastante decisiva como para que los que defienden la autenticidad del sudario, entre quienes me cuento, nos replanteáramos a fondo la cuestión» **[18]**.

Sin embargo, ese hombre era el mismo que, tres años después de la datación del carbono, en *Holy Faces, Secret Places*, citó el pasaje 6, 16 del Deuteronomio, «No provoquéis al Señor, vuestro Dios», y añadió: «En el fondo lo que ellos [los científicos que realizaron las pruebas de carbono] pretendían demostrar era si Dios se había

manifestado en la forma del sudario de Turín. ¿Sería demasiado arriesgado sugerir que pudo haber ocultado deliberadamente su manifestación?»[19].

Cuando algo que queremos desaparece —sea una persona o un sueño—, debe existir un tiempo de luto, un periodo de ajuste. Pero, teniendo en cuenta, en primer lugar, que los sudaristas nunca admitieron que fuera un tema definitivamente finado, no es de extrañar que, en los años siguientes a la identificación del carbono, el acrecentamiento de su amargura y de su miedo los convirtiera en una auténtica mafia. Lo más significativo es que todas las dudas acerca de la técnica de datación del carbono salieron a la luz después, no antes de que se realizaran las pruebas.

Consideremos las palabras del fallecido Rodney Hoare, quien por aquel entonces era presidente de la BSTS. Antes de las pruebas escribió: «Las pruebas del carbono permitirían realizar una estimación con un margen de 150 años en 2000 […] la negativa de los custodios de la Iglesia católica y romana a conceder su permiso resulta difícil de entender»[20]. Sin embargo, en una carta que le escribió a Clive en 1993, decía: «Si los contaminantes del incendio de 1532 quedaron en la tela, como cocidos a presión, entonces las fechas determinadas por la datación por carbono son no demasiado tempranas, sino demasiado tardías…»[21]. Y ese mismo año activó un insólito misil cuando apeló a los miembros de la BSTS pidiéndoles sugerencias sobre dónde podía estar el error de la determinación del carbono.

Pese a todo, es instructivo revisar las objeciones que los sudaristas les plantearon a las pruebas. Tal como hemos visto, muchos creyentes incurrieron inmediatamente en acusaciones de conspiración. La celebridad derechista de *La Contre-Réforme Catholique au XXe siècle*, el hermano Bruno Bonnet-Eymard, afirmó que Michael Tite había cambiado las muestras por fragmentos de una capa pluvial (una capa de ceremonia) de finales del siglo XIII[22]. Llevó sus comentarios hasta el punto de afirmar que Tite se quedó con la plaza del profesor Hall en Oxford cuando este se jubiló. En realidad, es cierto que utilizaron una capa pluvial, pero solo como muestra de control.

¿Cuál sería el motivo de dicha conspiración? Bonnet-Eymard creía que se trataba de un intento orquestado por los científicos

para socavar la religión cristiana. El profesor Werner Bulst, destacado sindonólogo, fue más allá, y en la televisión alemana habló de una «trama masónica anticatólica[23]». En una entrevista que el cardenal Ballestrero concedió en 1988 a una revista católica, manifestó que los francmasones estaban detrás de las pruebas del carbono[24]. Lo que seguía siendo difícil de comprender era lo que pretendían conseguir los conspiradores con ello. Desacreditar el sudario no tendría un gran efecto sobre la fe de la mayoría de los cristianos: especialmente a lo largo del último siglo, la Iglesia había puesto mucho cuidado en no comprometerse respecto de su autenticidad. Por otra parte, demostrar que el sudario era auténtico bien podía atraer a más parroquianos. Es fácil imaginar una conspiración que pretendiera probar una fecha del siglo I, pero no tanto imaginar que los científicos estuvieran dispuestos a arriesgar su reputación y su carrera tramando la manera de tacharlo de falsificación.

En 1992, sin embargo, los investigadores alemanes Holger Kersten y Elmar R. Gruber, en su obra *The Jesus Conspiracy* (publicado en Gran Bretaña a principios de 1994), avanzaron una atrevida —y nueva— variante del tema de la conspiración: la prueba del carbono fue un montaje de una serie de científicos en complicidad con el Vaticano. Kersten y Gruber creen que les dieron el cambiazo a las muestras extraídas del sudario por otras de una tela del siglo XIV. Afirman que eso ocurrió cuando Michael Tite selló las muestras en sus contenedores antes de entregárselas a los representantes de los tres laboratorios, dado que esta fue (sospechosamente) la única parte de la operación que se desarrolló en privado y fuera del alcance de las cámaras de vídeo que estaban filmando el proceso.

Basan su convencimiento en las aparentes discrepancias entre los científicos y la vaguedad de sus informes acerca del tamaño de la muestra que recibieron, y en las presuntas diferencias en las muestras antes y después de que las sellaran.

Desgraciadamente, las muestras quedaron físicamente destruidas durante los experimentos, de modo que Kersten y Gruber tienen que partir de unas fotografías que se tomaron en la catedral de Turín cuando fueron extraídas y otras imágenes de cuando estaban en el laboratorio. Dicen que las fotografías de ambas series no encajan,

cuando deberían ser idénticas. Sin embargo, dichas comparaciones no son tan fáciles de hacer como podría creerse. La extracción no consistió, sencillamente, en que se sacaran tres fragmentos iguales de la pieza original. Las muestras se tomaron de la mitad de la pieza, y se dejó material sobrante.

La cínica reconstrucción que Gruber y Kersten hacen de la obtención de las muestras ha recibido ya sus críticas. Por ejemplo, el sindonólogo Eberhard Linder ha demostrado que sí encajan [25]. Lo que despertó las sospechas de Kersten y Gruber fue que Michael Tite y los representantes del Vaticano pasaran tanto tiempo encerrados extrayendo las muestras. Al parecer, estuvieron un buen rato, pero seguro que dar el cambiazo tampoco les hubiera llevado tanto tiempo, si era eso de lo que se trataba.

La parte más inverosímil de este guion es la supuesta alianza entre científicos —algunos de los cuales, como Teddy Hall, son ateos vehementes— y el Vaticano. Kersten y Gruber comprenden que esgrimir su teoría de la conspiración presupone que la confabulación tuvo lugar, puesto que Michael Tite estuvo acompañado cuando, supuestamente, cambió las muestras.

El motivo que aducen es ingenioso e intrigante: afirman que la Iglesia quería desacreditar la sábana santa porque prueba que Jesús estaba vivo en la tumba y, por ende, niega la resurrección; la piedra de toque del credo cristiano. Sostienen que la Iglesia había intentado adquirir el sudario para poder desacreditarlo, pero que hasta 1983, cuando el rey Humberto se lo dejó en herencia, no había podido.

La idea no resulta nueva. La publicó por primera vez en la década de los años sesenta un curioso individuo llamado Hans Naber. Este aseguró que, en 1947, había tenido una visión de Jesús en la que este le dijo que no había habido resurrección y que un estudio del sudario podía probarlo. A partir de entonces, Naber consideró que su misión era dar a conocer este mensaje al mundo. Logró atraer la atención de la comunidad internacional por primera vez en 1969, cuando supo de las investigaciones secretas de la Comisión de Turín y afirmó que la Iglesia intentaba utilizar a la Comisión para destruir la tela y ocultar su secreto [26].

Desde entonces, Rodney Hoare defendió una tesis parecida en libros como *The Turin Shroud is Genuine* (1994). Posteriormente

abordaremos un análisis de sus creencias.

Kersten y Gruber, y también Naber, señalan el modo en que la sangre parece seguir manando de las heridas para probar que Jesús seguía vivo cuando se formó la imagen de la sábana. Sin embargo, su teoría tiene varios puntos débiles.

En primer lugar, pese a que las autoridades eclesiásticas no tuvieron la propiedad legal del sudario hasta 1983, lo tenían en su poder, y podían haber fingido fácilmente algún episodio en que quedara destruido, como un incendio. En realidad, en varias ocasiones se había intentado robar o quemar el sudario, y en todos los casos lo habían impedido los guardianes de la Iglesia. No les eran necesarias tantas artimañas para tramar una conspiración con los científicos. En segundo lugar, como veremos más adelante, la hipótesis en contra de la autenticidad es muy sólida. Y Kersten y Gruber nunca consideraron la posibilidad de que la imagen hubiera sido creada *deliberadamente* con la finalidad de demostrar que Jesús no murió en la cruz.

Además de las acusaciones de conspiración, desde que se publicaron los resultados de la prueba del carbono los creyentes han intentado desesperadamente hallar maneras de desacreditarlos, aduciendo toda una serie de procesos distintos —y con una amplia gradación de credibilidad, o de ausencia de ella— que hubieran podido alterar las determinaciones. Incluyen los efectos del fuego de 1532, la contaminación que supone manipular el sudario cada vez que se expone al público, y la hipótesis de Leoncio Garza-Valdés sobre la presencia de una capa bioplástica de bacterias y hongos. Dicha propuesta viene a decir que lo que el carbono fechó fue esa capa, no el sudario.

A principios de 2005, se dio mucho pábulo a una nueva teoría acerca de cómo se echó a perder la prueba del carbono: sostenían que, equivocadamente, los científicos tomaron muestras de un retal con que se reparó la tela en la Edad Media o posteriormente, y que eso fue lo que fecharon, no el sudario. En otras palabras, el proceso de datación era el adecuado, pero la tela estaba equivocada.

Los primeros en proponer esa explicación fueron Joseph G. Marino y M. Sue Benford en un congreso sobre el sudario celebrado en Orvieto en agosto del año 2000. Sugerían que las muestras que se tomaron del sudario incluían hebras de un

(hipotético) zurcido. La presencia de hebras más recientes desbarató la prueba del carbono, arrojando una fecha que era una media entre el sudario de dos mil años de antigüedad y el zurcido posterior. Ese craso error, aducían, era fruto de la confusión entre hebras del «zurcido invisible», que dificultaron la labor de quien cortó la muestra [27].

Hay mucho pensamiento circular y muchas presunciones en ese argumento. No existe prueba documentada de que se practicara dicho zurcido en ese lugar en ninguna ocasión (el fuego de 1532 no lo dañó). Su conclusión de que, si se revisaran los resultados de 1988 —y se excluyera el material del zurcido—, la fecha quedaría fijada en el siglo I es una muestra de pensamiento circular de primer orden, puesto que presuponen la cantidad de material posterior que hay en la muestra y su antigüedad (ellos suponen que es del siglo XVI). Además, lo que afirman jamás podrá comprobarse, dado que la prueba del carbono destruyó las muestras. Por todas estas razones, no hay que tomarse muy en serio la teoría de Marino y Benford.

No obstante, el científico del STURP Raymond N. Rogers —un químico jubilado del Research Laboratory de Los Álamos— recuperó la idea y publicó su variación sobre el tema en la revista *Thermochimica Acta* en enero de 2005, pocos meses antes de morir. A Rogers le avalaban tan buenas credenciales que sus presunciones fueron mucho más respetadas que las de Marino y Benford.

Rogers custodió el material extraído del sudario en tres ocasiones: durante el examen de la Comisión de Turín, en 1973; durante las pruebas del STURP de 1978 y cuando, en 1988, el profesor Gonella le entregó algunas hebras sueltas de las muestras tomadas para la prueba del carbono antes de que se las dieran a los laboratorios. Estos últimos restos no solo eran las únicas piezas de las pruebas del carbono que sobrevivían —y que potencialmente podían probar la hipótesis de Marino y Benford—, sino que el primer material, el de 1973, lo habían tomado de un área adyacente. (Las muestras de 1978 procedían de otras partes de la tela.)

Después de comparar esas muestras, Rogers llegó a una conclusión aún más extrema que Marino y Benford: creía que toda

la muestra que se extrajo del sudario para la prueba del carbono procedía de un zurcido. (Como suele ocurrir en el estudio del sudario, Rogers minimizó el hecho de que sus conclusiones eran incompatibles con las de Marino y Benford. La literatura defensora de la autenticidad de la sábana las presenta como si las dos teorías se apoyaran entre sí, aunque en realidad se excluyen mutuamente.) Ello es debido a que halló diferencias significativas entre las características visuales y químicas de las muestras de 1973 y 1988, por un lado, y de las de 1978 por otro. En particular, las primeras tenían una capa de tintura de galio en un residuo adherido que Rogers pensó que, probablemente, era goma arábiga, y de la que no había rastro en la última. Rogers sugirió que era un retal teñido para que tuviera el mismo color que el resto del sudario. (Rogers también descubrió unas fibras de algodón minúsculas pegadas a las muestras de 1973/1988 que indicaban, en su opinión, que el lino procedía de un telar que se utilizaba también para el algodón, notoriamente ausente en la urdimbre del resto del sudario.) **[28]**

Por otra parte, los que realizaron la prueba del carbono se mantienen firmes al afirmar que evitaron específicamente tomar las muestras de los zurcidos o las costuras. (La ubicación de la muestra la eligieron dos expertos textiles especialmente designados para asegurarse de que realmente era un fragmento de la tela original.) Tanto las conclusiones de Marino y Benford como las de Rogers implican un grave cuestionamiento de la competencia de los científicos y los expertos que participaron en las pruebas, pues o no repararon en que había hebras del zurcido (según Marino y Benford) o no se dieron cuenta de que toda la muestra era un retal zurcido (según Rogers).

El problema, tal como señalaron los críticos de Rogers, es que este basa sus ambiciosas conclusiones en pruebas realizadas sobre muestras mínimas —un par de hebras restantes de las pruebas de 1988, que le fueron entregadas en circunstancias que no se han esclarecido— y por comparación con el material de 1973.

Resulta significativo que, cuando se publicaron los resultados de Rogers, muchos de los sudaristas que llevaban años arguyendo que la datación de la prueba del carbono era falsa a consecuencia de la contaminación de las muestras u otros motivos admitieron ahora encantados que, después de todo, las pruebas estaban bien hechas,

¡pero que se habían basado en una tela que no era la adecuada!

Por más que admitamos que la prueba del carbono no es absolutamente infalible, lo más que los sudaristas pueden esperar impugnándola es probar que la datación del carbono no es válida. Y aun así, descartarla tampoco probará que el sudario tiene dos mil años de antigüedad.

Lo mejor del caso es que sigue habiendo cierta incertidumbre respecto de la datación del carbono, que solo puede zanjarse repitiendo el proceso. Algo que no parece probable que ocurra en el futuro inmediato, si es que ocurre alguna vez. No obstante, tal como descubrimos al adentrarnos en nuestra investigación sobre el sudario, la prueba del carbono no es esencial para ver que la supuesta reliquia no es auténtica sino el producto del ingenio humano.

Sin embargo, iniciamos nuestra pesquisa a la luz de los resultados del carbono, y buscamos la identidad del autor de esta extraordinaria patraña en la evidencia que ofrece la misma tela, y en su compleja y controvertida historia. Fue un poco como si el chiquillo que comprendió la verdad del nuevo traje del emperador se propusiera escribir una historia de la moda, pero lo cierto es que abordamos el estudio del sudario con una nueva mirada.

¿Cuáles son, pues, los hechos objetivos acerca del sudario? ¿Qué es lo que realmente ha demostrado tanta investigación científica minuciosa? Nos remitimos a lo básico.

Los hechos y el rostro

El tejido es de lino puro blanqueado. Las medidas de la tela son de 4,40 ×
1,13 m;
0,03 mm
de espesor y una tira de
8,9 cm
en la parte izquierda. La tira es de una tela muy parecida, y se considera que la añadieron para centrar la imagen, por lo que se

cree que la cosieron cuando expusieron el sudario. La trama se conoce como «punto de espiga de estameña» (la misma que los pantalones vaqueros), una urdimbre inusualmente elaborada y cara para un tejido tan barato como el lino. No existe prueba alguna de que el material sea compatible con la clase de tejidos que se producían en la Palestina del siglo I.

Uno de los detalles que más citan los creyentes es el de la prueba del polen. El doctor Max Frei, un famoso criminólogo suizo y el único miembro no italiano de la Comisión de Turín, extrajo muestras de polen del lienzo por el simple método de pegar cinta adhesiva al tejido y retirarla después. Analizó las partículas bajo el microscopio.

Frei publicó sus resultados en 1976, y reivindicó haber hallado —además del esperado polen europeo— muestras de plantas que se encuentran exclusivamente en Palestina, las estepas de Anatolia y Turquía, lo que le llevó a la conclusión de que el sudario había estado una temporada en cada una de esas zonas. A pesar de lo que muchos afirman, la obra de Frei no puede utilizarse para fechar el sudario y, en cualquier caso, como veremos en el capítulo 2, existen objeciones muy serias a sus conclusiones. Consideramos que sus hallazgos son notablemente selectivos, dicho con delicadeza.

La imagen del cuerpo es tan tenue que algunos dicen que apenas es visible. Efectivamente, todas las fotografías —no solo los negativos— realzan la imagen, en parte porque reducen su tamaño y por lo tanto, la enfocan, y en parte porque la emulsión de la película intensifica el contraste. Observada de muy cerca, o bajo un cristal que la magnifique, la imagen parece desaparecer.

Ninguna de las pruebas ha logrado determinar qué produjo la imagen, pese a haber descartado muchas posibilidades. No hay restos sustanciales de pigmentos, tinta o tinte (sí los halló el doctor Walter McCrone, véase capítulo 4), aunque sí, diminutos, de pigmento. Se dice que es debido a que se colocaban imágenes pintadas encima de la tela para «santificarlas».

Bajo el microscopio, el color de la imagen no muestra ningún signo de haber calado el tejido (acción capilar), como ocurre en la mayoría de las pinturas. Las partes de la imagen contiguas a las quemaduras de 1532 no cambian de color, ni tampoco las zonas afectadas por el agua con que extinguieron el fuego.

Más que algo causado por añadidura a la tela, la imagen parece haber sido creada extrayendo algo, degradando en cierto modo la estructura del lino. Los científicos del STURP observaron que las partes de la tela en las que están las imágenes son estructuralmente más endebles que las otras y que, magnificadas, las fibras se ven dañadas, como corroídas. Algunos consideran que se podría comparar el daño provocado a la tela al que produciría un ácido diluido [29].

La imagen no penetra la tela. Es difícil imaginar una técnica artística que impida que la pintura cale un material de apenas 0,03 mm de espesor. A través de un microscopio, se puede ver que las hebras sueltas solo están coloreadas de un lado [30].

La imagen es completamente uniforme en color. La impresión de que existen zonas de contraste es una ilusión debida a la variación en el número de hebras coloreadas por cada 2,50 cm2. (Resulta difícil equiparar esta pieza a la falsificación artística que tanto cacarean los escépticos despectivos.)

El efecto negativo sigue siendo la característica más sorprendente, más fascinante, del sudario de Turín. Es un concepto que le hubiera resultado totalmente ajeno a un falsario medieval, aparte del hecho de que no tenía ningún sentido si no podía apreciarse en un negativo fotográfico.

Han apuntado que la imagen pudo haber sido pintada en positivo y que el envejecimiento la volvió negativa —un efecto que ocurrió con un fresco de la iglesia de Asís—, pero, en el caso de la sábana, el trasfondo oscuro del negativo es la misma tela. Para equipararlo al efecto Asís, la tela tendría que haber sido oscura primero y luego cambiado de color y, de entrada, la imagen tendría que ser más clara que la tela.

Es evidente que los escépticos tienen sus dificultades para explicarse el efecto negativo, y que solo pueden hacerlo negando que exista. Afirman que no es más que una consecuencia colateral de los esfuerzos del artista por reproducir los puntos de contacto, las áreas en las que el cuerpo toca la tela. Walter McCrone escribió: «Creo que el efecto negativo de la imagen es una coincidencia fruto de la idea que el artista tenía del encargo» [31].

Igual de intrigante, o eso nos pareció en su momento, era la

afirmación de que la imagen aparentemente mostraba información tridimensional. Ello comporta que existe una relación directa, mesurable, entre la intensidad de la imagen y la distancia entre la tela y el cuerpo.

El primero que reparó en ello fue Paul Vignon, a principios del siglo XX, y dos físicos de las Fuerzas Aéreas de Estados Unidos —que luego fueron elementos decisivos en la fundación del STURP—, los devotos católicos John Jackson y Eric Jumper, hicieron demostraciones de ello. La más espectacular tuvo lugar cuando emplearon un analizador de imágenes
VP-8,
cuyo prototipo desarrolló la NASA y es capaz de producir imágenes tridimensionales. Dicho efecto es imposible de crear con una pintura común dado que una densidad desigual del color no consigue darle nada con que trabajar al analizador de imágenes.

Se considera que este efecto tridimensional es una de las características más notables de la imagen del sudario, aunque admiten que no está claro lo que significa realmente. Para los creyentes constituye la prueba de que el cuerpo de Cristo emitía algún tipo de radiación. Nuestra investigación, sin embargo, revelaría aspectos completamente insospechados de este efecto tridimensional, como veremos más adelante.

Los primeros estudios permitieron comprender que, en el caso de que fuera auténtica, la imagen era producto de un proceso mucho más complejo que el simple contacto entre el cuerpo y la tela. Por ejemplo, Paul Vignon demostró que si la tela hubiera estado enrollada a un cuerpo cubierto de pintura, la imagen que se hubiera formado en la tela sería grotesca y deforme.

La imagen muestra partes del cuerpo que ni siquiera pudieron estar en contacto con la tela. Por ejemplo, la nariz hubiera formado una «tienda de campaña» desde la punta hasta las mejillas, pero en la imagen se ven los agujeros de la nariz y una buena parte de la mejilla claramente. En *The Shroud of Christ* (1902), Paul Vignon declara que la imagen es «el resultado de una acción efectuada a distancia» o de una «proyección» **[32]**.

Hay unos cuantos regueros de sangre, pequeños —o unas manchas oscuras que parecen sangre—, en el cráneo, tanto delante como detrás, que parecen coincidir con las heridas causadas por la

corona de espinas. La sangre mana también por los brazos y gotea de un agujero con forma de clavo sito en la única muñeca visible. Tiene en el pecho un gran manchón de sangre, coincidente con la lanza que le clava el centurión romano en el relato bíblico. La sangre forma un pequeño charco en la región lumbar, quizás porque se iba depositando ahí cuando el cuerpo estaba tumbado sobre el sudario. También mana sangre de las heridas de los pies, y parece concentrarse especialmente en la planta de uno de ellos.

No obstante, existen diferencias significativas entre la imagen del cuerpo y la imagen de las manchas de sangre. Pese a que estas parecen similares en color a la imagen del cuerpo bajo una luz artificial, a la luz natural se percibe que son claramente distintas, de un rojo vivo. El efecto negativo no se produce en las manchas de sangre.

Bajo el microscopio, la urdimbre está enmarañada y amazacotada con «sangre», de la que puede observarse que ha sido añadida. Las «manchas de sangre» penetran la tela y existen signos de acción capilar en las fibras (aunque no tan clara como debería con sangre líquida).

La conclusión es crucial: dado que ambas imágenes —el cuerpo y la sangre— son tan distintas, tuvieron que haber sido creadas por procesos separados. Efectivamente, de forma imparcial, y a simple vista, parece que hayan añadido la sangre con cierto descuido, como si hubieran extendido una capa sobre la imagen del cuerpo.

La literatura del sudario acostumbra a dar por sentado que no hay una imagen corporal sobre la tela debajo de las manchas de sangre. Si eso fuera cierto, significaría que el sudario estuvo en contacto con un cuerpo, y que es la sangre en sí lo que impidió que se formara la imagen. Ningún falsificador hubiera aplicado primero las manchas de sangre y luego pintado la imagen alrededor de ellas. Sin embargo, ese «hecho», que ni se cuestiona, está basado en una prueba realizada por el científico del STURP Alan Alder a partir de una simple fibrilla extraída del sudario (necesitaríamos más de un centenar de esas fibrillas para constituir una hebra). Con el fin de determinar si la sangre era auténtica, Alder tomó una sola fibrilla manchada de «sangre» y la sometió a un compuesto químico capaz de disolver cualquier proteína sanguínea que estuviera presente. La «sangre» se disolvió —sugiriendo, pero no probando, que era sangre

—, y posteriormente Alder observó que la fibrilla no mostraba la decoloración que se advierte en la imagen corporal [33]. No obstante, extrapolar de ahí que no existe imagen bajo la sangre es llevar las conclusiones demasiado lejos. Ya hemos observado que muchas de las fibras individuales dentro de las zonas en las que hay imágenes no están coloreadas. De hecho, otros científicos del STURP han admitido que la cuestión sigue abierta [34].

Pero ¿es realmente sangre? La sangre de verdad se vuelve marrón, no roja… En realidad, las pruebas del STURP concluyeron que no era sangre. Sin embargo, cuando los científicos italianos sostuvieron haber probado que lo era, y que incluso habían aislado de qué grupo sanguíneo se trataba (AB), el STURP cambió de parecer y aceptó que, a fin de cuentas, era sangre.

La cuestión de la sangre del sudario ha suscitado comentarios acerca de si se ha hallado ADN humano en la reliquia.

En 1992, el doctor Leoncio Garza-Valdés entregó las muestras que le había dado Giovanni Riggi al doctor Victor Tryon, director del Center for Advanced DNA Technologies de la Universidad de Texas. Tryon pudo aislar segmentos genéticos que indicaban que las muestras contenían ADN de un humano varón. No obstante, y debido al mal estado de las muestras, no era posible proseguir hasta la determinación de otras características del individuo, tales como el color del pelo o de los ojos. Con todo, a Garza-Valdés no le dolieron prendas al describirlo como «el ADN de Dios», pese a que su libro del mismo título admite un signo de interrogación.

(Por cierto, si el sudario es auténtico, la presencia de ambos cromosomas —X e Y— en el ADN texano tendería a mostrar que el individuo era producto de una procreación humana normal, no de un milagroso parto de una Virgen.)

En 1995, un equipo del Instituto de Medicina Legal de Génova anunció la existencia de ADN en las muestras que se tomaron de las manchas de sangre del pie del hombre del sudario en 1978. La literatura sobre la sábana suele dar poco margen de credibilidad a estos resultados, en parte debido a su discriminación habitual a favor de la investigación norteamericana, pero, sobre todo, debido a que el equipo de Génova informó que había hallado ADN de varón y de mujer. El cardenal Saldarini distanció rápidamente a la Iglesia de dichas conclusiones, al manifestar:

> Los descubrimientos del ADN pueden haberse basado en diminutas muestras que se extrajeron, con el consentimiento oficial, en 1978. Sin embargo, la presencia de ADN femenino en ellas, aun si se aceptara, no podría considerarse un hallazgo significativo. Lo que demuestra es que, como ya sabíamos de antemano sobre la historia del sudario, la sábana santa ha pasado por las manos de muchas personas. En 1534, por ejemplo, estuvo dos semanas al cuidado de las monjas clarisas pobres de Chambéry, para que repararan los daños causados por el fuego de 1532. Señalar la presencia de un ADN concreto en el sudario como definitivamente derivado de la crucifixión sería, realmente, arriesgar demasiado el juicio **[35]** .

Tal vez Saldarini estaba en lo cierto. Una monja podría haber llorado sobre el sudario; es más, diríase que es plausible que, a lo largo de los siglos, cientos de monjas hayan sollozado ante la visión de aquel cuerpo horriblemente torturado. No obstante, dando por válidas las conclusiones del doctor Tryon, sudaristas como Ian Wilson sostienen que los resultados de Tryon solo pueden ser falsos si, y solo si, alguien sangró exactamente sobre las mismas zonas de las manchas de sangre originales; una eventualidad de lo más remota. Sin embargo, descartan olímpicamente las pruebas genovesas puesto que, evidentemente, en su opinión no puede haber ADN femenino en la sábana.

Pese a que, en este ámbito, no hay nada completamente concluyente, el peso de las pruebas señala que las manchas de sangre del sudario son, o al menos contienen, auténtica sangre humana. Y, con todo, sigue habiendo cuestiones abiertas al respecto: ¿pertenece necesariamente la sangre al individuo cuya imagen aparece en la tela? ¿Confirma eso que el sudario estuvo en contacto con un cuerpo humano real, sangrante?

La respuesta a ambas preguntas debe ser «no». Si el sudario es una falsificación, su creador bien pudo haber utilizado sangre humana en aras de la verosimilitud. La sangre podía ser de varias personas a la vez, lo que explicaría la presencia de ADN masculino y femenino en ella. Y, como veremos después, existen anomalías en las manchas de sangre que sugieren poderosamente que fueron añadidas artificialmente.

El ojo del observador

La imagen ha sido estudiada por varios anatomistas y científicos forenses que coinciden en aceptar que el físico que aparece en el lienzo es compatible con un cuerpo humano real. Algunos incluso han afirmado que es demasiado impecable para ser obra de un artista.

Se considera que el hombre del sudario medía unos
180 cm,
pero hay quienes piensan que era mucho más bajo,
162 cm,
dependiendo de las presunciones sobre la posición en que estaba la tela. Como veremos más adelante, también hay pruebas de que era mucho más alto…

Su físico da motivos para pensar que se trataba de un varón sano y bien desarrollado, que no se dedicaba a un trabajo manual. El etnólogo de Harvard Carleton S. Coon manifestó que sus rasgos étnicos son los de un judío sefardí o de un árabe, pero no se puede ser taxativo al respecto. Dicha presunción se basa en la «prueba» de una cabellera larga que le cae al hombre por la espalda, lo que se suele llamar «la cola de caballo suelta» de los hombres jóvenes judíos del siglo I.

El hombre parece tener cuarenta o cincuenta años; existe una corriente de pensamiento que considera posible que Jesús fuera mayor de los treinta y tres años que se le atribuyen cuando le crucificaron.

Pierre Barbet, que experimentó con un brazo recién amputado, demostró que la única forma de que un cuerpo clavado se sostenga en vertical es clavarlo por las *muñecas* (el «espacio de Destot»), como en este caso. También descubrió que el clavo afectaba al nervio mediano, lo que provoca que el dedo pulgar se contraiga sobre la palma. Al hombre del sudario no se le ven los pulgares **[36]**.

Sin embargo, en aras de la verdad hay que decir que ese conocimiento tan especializado no es moderno: el proceso de clavar por las muñecas se menciona ya en el primer libro específicamente dedicado al sudario, obra del cardenal Gabrielle Paleotti, arzobispo de Bolonia, en 1598. Escribió que esto estaba probado «por los experimentos llevados a cabo por escultores de talento con

cadáveres para la composición de sus imágenes»[37]. Van Dyck (1599-1641) y Rubens (1577-1640) también pintaron a Jesús crucificado de este modo. Sin embargo, en el periodo prerrenacentista en que se supone que se falsificó el sudario, este procedimiento no se conocía.

El análisis de los ángulos en los que la sangre fluye a los brazos muestra que coinciden con un hombre crucificado con las manos por encima de la cabeza, formando más una Y que la tradicional T de las descripciones artísticas. La sangre baja por los brazos, y la fuerza de la gravedad hace que gotee ocasionalmente. Eso ocurre en dos ángulos completamente distintos de la línea de los brazos y hay quien dice que se ajusta al dedillo a lo que hubiera sucedido en una crucifixión.

Existen dos grandes teorías acerca de cómo mata la crucifixión. Pierre Barbet creía que la muerte es causada por asfixia, que sería imposible respirar con los brazos en esa posición a menos que el crucificado pudiera apoyarse en las piernas. La víctima solo podía abrir el pecho presionando los clavos de sus pies, lo que le produciría un dolor agónico, y un movimiento de balanceo: incorporarse para respirar, encogerse de dolor, incorporarse para evitar el dolor y sentir aún más dolor. Barbet afirmó que los dos ángulos del flujo de la sangre son coherentes con ambas posturas. Requiere, sin embargo, que el único soporte inferior del cuerpo sea el clavo, o los clavos, de los pies, y que no haya asiento o saliente en la base de la cruz[38].

Otra corriente de opinión, apoyada por Rodney Hoare, considera que había un apoyo, y que la muerte la causaba algún otro factor[39]. Los brazos mantendrían una posición mientras la víctima estuviera aún viva, y cambiarían al perder esta la conciencia e inclinarse hacia un lado. Esta escuela también reivindica que los ángulos de los regueros de sangre coinciden con lo afirmado por ellos.

El curso que siguió la sangre parece realista. El reguero más visible, que tiene forma de «3» y se halla en la frente, por ejemplo, se comporta exactamente como lo hace la sangre cuando mana de una herida por perforación, y es más: cambia de dirección en los

surcos de la frente. Algunos incluso han visto signos de la separación del suero y la sangre; aunque también podría tratarse de la desintegración de los componentes de una sangre artificial.

Hay quien piensa que las zonas más claras que aparecen en mitad de la herida del pecho son indicaciones de la «sangre y agua» que se dice que manó de Jesucristo (Juan, 19, 34) y han aventurado explicaciones médicas de cómo ocurrió. No obstante, cualquier falsificador de un pasaje bíblico como este hubiera cuidado especialmente este detalle.

La herida de la lanza está curvada hacia un lado, correspondiéndose con los ejemplos de *lancea* romana, el arma a la que se refiere específicamente el Evangelio de Juan. Aunque esto se suele citar como prueba de la autenticidad del sudario, es inadmisible puesto que nadie ha probado jamás que la herida no sea compatible con otras causadas por armas de momentos o épocas distintas, como el Renacimiento italiano. No se le ha ocurrido a nadie. (Sin embargo, un simple vistazo a un tratado sobre armas muestra que se han utilizado lanzas similares casi en todas las épocas. Al fin y al cabo, las posibilidades de diseño de dicho objeto son limitadas.)

Las heridas faciales son un asunto polémico. La mayoría de los investigadores coinciden en que hay signos de violencia en el rostro, pero no se ponen de acuerdo acerca de los daños que este sufrió.

Las fotografías originales de Secondo Pia parecen indicar mucha más hinchazón y magulladuras que las posteriores. Giuseppe Enrie descubrió que era debido a que Pia no puso la tela plana, por lo que la imagen aparecía distorsionada. Su opinión, curiosamente, es que en la cara no hay rastro alguno de violencia **[40]**. En el otro extremo están los que, como el doctor David Willis (un médico inglés, ferviente católico, que realizó un estudio concreto de las heridas), son capaces de realizar todo un horrible catálogo de heridas faciales, como las cejas hinchadas, y los párpados desgarrados… Una herida que resulta completamente imposible sufrir, ni cuando el interfecto ha recibido una severa paliza **[41]**.

De hecho, constituye un problema perenne: pese a lo increíblemente vívida que es la imagen, los intentos de centrarse en los detalles más mínimos solo han obtenido interpretaciones de lo más subjetivas, hasta el punto de pasar a ser una suerte de test de

Rorschach. La misma urdimbre de la tela es una barrera más allá de la cual no se pueden ver detalles. Aunque eso no ha sido óbice para que muchos hayan observado los dibujos más sorprendentes, que, a sus ojos, constituían pruebas de verificación de sus hipótesis. Otro de los problemas es que los investigadores acostumbran a utilizar fotografías muy ampliadas, nunca de tamaño real, y, naturalmente, existen límites a la ampliación de una imagen manteniendo los detalles. No solo se va haciendo borrosa a medida que se amplía, sino que el grano de la película también puede jugarnos malas pasadas. Hasta la aparición de la imagen digital en 2013, los investigadores tenían que trabajar con fotografías tomadas con película o placa tradicional.

Se calcula que se detectan unas cien marcas producidas por golpes de látigo, especialmente en la espalda. Los científicos forenses han logrado determinar el número, la altura y la posición de los latigazos. Hay quien afirma que se corresponden con las heridas causadas por un flagelo romano, un látigo con mancuernas en las puntas. Sin embargo, no se han hecho otros estudios comparativos con los flagelos que se acostumbraban a usar en otros lugares y épocas, por más que se sabe que los flagelantes de la peste negra del siglo XIV utilizaron unos flagelos parecidos **[42]**, y que, a partir de mediados del siglo XV, los «flagelantes florentinos» llenaron las calles con sus representaciones *al fresco* de su atlético masoquismo.

Se pueden proponer varias explicaciones para el hecho de que solo veamos la planta de un pie. Algunos, como Rodney Hoare, pretenden que el cuerpo estaba totalmente tumbado y especulan que los pies estaban envueltos en la tela y presionados contra la pared de la tumba **[43]**. O pudiera ser que el cuerpo, sencillamente, conservara la posición que tenía en la cruz, con las rodillas ligeramente levantadas, y que cuando le bajaron de la cruz uno de los pies quedara debajo.

La artista religiosa Isabel Piczek, estadounidense aunque de ascendencia húngara, ha realizado un estudio especial de la anatomía del hombre de la sábana, especialmente respecto del aparente escorzo de la imagen. Concluyendo que el cuerpo muestra la postura de la crucifixión, presumiblemente presentaba *rigor mortis* y se forzó el movimiento de los brazos hacia abajo. La

perfección del ángulo en escorzo muestra que no pudo haber sido obra de un artista corriente.

Los resultados del analizador de imágenes VP-8 causaron un gran revuelo cuando John Jackson afirmó que las imágenes tridimensionales mostraban lo que parecían pequeñas monedas sobre los ojos. Pronto, un entusiasta investigador, Francis Filas (teólogo jesuita de Chicago), dijo ser capaz de leer parte de una de las inscripciones presentes en el reborde de las monedas, solo cuatro letras, UCAI, que podrían ser la parte intermedia de la versión griega de «Tiberio César» (*Tiberiou Caisaros*), el emperador gobernante en tiempos de Jesucristo. Tal inscripción es conocida porque figura en una unidad monetaria griega, el centésimo de dracma, que se utilizó durante el gobierno de Pilatos. No obstante, la mayoría de los investigadores se lo atribuyen a la imaginación de Filas, y cuando el STURP realizó una investigación especial sobre las monedas, no las hallaron **[44]**.

Aunque pueda resultar sorprendente, un creyente en la autenticidad del sudario, un sacerdote retirado, el padre Charles Foley, criticó la afirmación de Filas. Señaló que este había utilizado ampliaciones de las fotografías de Giuseppe Enrie de 1931 y que la película tenía mucho grano, extremo que, además, empeoraba la ampliación. Foley cree que lo que ocurrió fue que Filas, simplemente, creyó ver una forma en ese grano **[45]**. Esa conclusión se basa en el hecho de que las fotografías que tomó el STURP en 1978, utilizando una película de mejor calidad, no muestran rastro alguno de las monedas. Uno de los defensores más destacados de Filas —y, como veremos, de otras muchas afirmaciones extremas acerca de la imagen del sudario—, el doctor Alan Whanger, sostiene que eso es debido a que durante el examen de 1973 «tironearon o revolvieron» las hebras de la zona de los ojos **[46]**. Eso no es solo una explicación a la desesperada, sino difícilmente científica. Si los detalles se ven solamente en una de las series fotográficas, y no en las demás, en términos científicos dichos detalles no son válidos.

Volvamos al problema de intentar ver algún tipo de dibujo en la tela y en las fotografías ampliadas; un proceso similar al de reconocer formas en las nubes. Dicha cuestión pertenece también a otra serie de afirmaciones a las que se le concedió mucha

publicidad en 1997: los investigadores del Instituto de Óptica Teórica y Aplicada de París afirmaron que podían distinguir letras griegas y romanas en la sábana. Ni los sudaristas más recalcitrantes pestañearon. Uno de los miembros destacados de la BSTS, Mark Guscin, en un informe sobre el simposio celebrado en torno al sudario en Niza en 1997, en el que los franceses presentaron una ponencia, dijo que aquello era «muy poco convincente» y que «las llamadas "letras" que ellos "ven" podrían ser cualquier cosa en la mente de un ser imaginativo» [47].

No obstante, ello no impidió que la entusiasta suiza Maria Grazia Siliato, basándose en las investigaciones francesas, manifestara que podía leer las palabras «Jesús» y «Nazaret» en griego en la tela, en letras de un centímetro de grosor, y que eso demostraba que el sudario era auténtico… No hay mucho que añadir, baste con preguntarnos cómo es posible que una inscripción, que pudo realizarse en cualquier momento, pruebe la autenticidad del sudario. (En realidad, incluso entraría en conflicto con esa autenticidad, puesto que actualmente se considera muy probable que «Nazaret» sea una mala traducción de «nasorean», que alude al miembro de una secta específica. Ni siquiera está del todo claro que la ciudad de Nazaret existiera en tiempos de Jesús.) [48]

Aparte de esas afirmaciones tan extremistas, siguen existiendo elementos enigmáticos en el sudario: el «efecto negativo», la perfección anatómica y el acendrado realismo de la imagen.

Negarse a cooperar

Así pues, nos hallamos ante un enigma asombroso. Las pruebas del carbono nos dicen que el sudario es falso. Pero si se determina que este está muerto, entonces la reliquia se niega en redondo a cooperar. En realidad, la mayoría de las características citadas son tan incompatibles con un origen del siglo XIV como con una fecha del siglo I.

Por más que estábamos decididos a resolver el misterio del sudario, nuestra primera tarea se nos antojaba, cuando menos,

desalentadora. De no ser por las pruebas del carbono, nos hubiera tentado sumarnos a los creyentes, puesto que las pruebas —tal como las hemos reseñado— parecían estar de su lado. De no haber sido por los sorprendentes hechos con los que íbamos a encontrarnos, bien pudiéramos haber engrosado las incómodas camarillas a las que el resto del mundo denomina, con ligereza, «los de la Tierra plana».

En primer lugar, debíamos revisar la historia conocida del sudario, para desbrozar lo que hubiera de cierto en la sesgada y selectiva historia de los orígenes de una de las reliquias más sorprendentes de todos los tiempos. ¿Había que remontarse a un gélido sepulcro del siglo I, o fue creado en fechas más recientes, e incluso en un lugar más próximo geográficamente?

¿De dónde procedía el sudario de Turín?

2

El veredicto de la historia

> Los argumentos [contra la autenticidad del sudario] son tan poderosos que […] la posibilidad de un error en el veredicto de la historia debe considerarse prácticamente infinitesimal.
>
> HERBERT THURSTON
> *Society of Jesus* (1903) **[49]**

El mayor problema de los creyentes ha sido siempre la inexistencia de pruebas históricas de que el sudario sea más antiguo de —en los cálculos más ajustados— 650 años. Apareció simplemente, de repente y sin la menor explicación de cómo había llegado hasta allá, en el centro de Francia en algún momento de la segunda mitad del siglo XIV. Tanto el misterio acerca de los detalles anteriores de su existencia como el modo en que apareció van en detrimento de la autenticidad de la sábana. Si es auténtica, ¿dónde estuvo durante los quince siglos posteriores a la crucifixión? ¿Cómo pudo la reliquia de las reliquias regresar *casualmente* al curso de la historia? Cabe suponer que algo tan poderoso, con tanto potencial para apoderarse de los corazones y las mentes de las masas, habría recibido honores bajo palio con fanfarrias, oraciones y reverencias.

Los más intrigados por este deslumbrante vacío han intentado sugerir varias explicaciones, mientras que otros se inclinan por afirmar que pueden ignorarse los años en que el sudario estuvo desaparecido, dado que, para ellos, la mera evidencia científica

(aparte de las pruebas del carbono, naturalmente) basta para avalar la autenticidad de la tela. Antes de las pruebas del carbono, los creyentes aducían que el peso de las pruebas se inclinaba por la autenticidad de la sábana. Pero, en la actualidad, la balanza se ha inclinado en el otro sentido. Es decir, la única forma de socavar los resultados del carbono es demostrar que el sudario existía, al menos, antes de la fecha límite de 1260.

Tal como hemos visto, otra de las líneas de ataque es señalar ejemplos de la poca fiabilidad de las pruebas del carbono, o sostener que las muestras que se utilizaron habían sido contaminadas de alguna manera. Cierto es que la técnica de la datación por carbono ha dado lugar a muchos errores en su momento, y que se reconoce que las pruebas son muy sensibles a la contaminación (la exposición al humo de un cigarrillo, por ejemplo, invalida una muestra).

Por otra parte, tres laboratorios, por separado, determinaron las mismas fechas y las pruebas señalan exactamente el momento en que aparece el sudario en los anales históricos. Son muchos los que consideran que no puede ser pura coincidencia. Tampoco puede ser más que desesperación lo que lleva a los creyentes que reclamaron de forma patente que se realizaran dichas pruebas a ser los mismos que ahora critican activamente dicha técnica.

El grupo de presión a favor de la autenticidad del sudario, por lo tanto, considera que su historia tiene dos partes: la primera la constituye el periodo de misterio total que va del siglo I hasta su reaparición en la Francia del siglo XIV, seguido de su historia aceptada desde entonces hasta ahora. Sin embargo, descubriremos más adelante que existen razones para cuestionar incluso la segunda parte. Primero deberemos familiarizarnos con los acontecimientos más destacados de su historia aceptada, especialmente los que rodean su súbita y dramática aparición.

De la nada

Hasta 1983, el actual sudario de Turín fue propiedad de la Casa de

Saboya, la familia real italiana. Había estado en su poder desde mediados del siglo XV, cuando se lo compraron a los De Charny, miembros menores de la aristocracia francesa, que lo tuvieron en su poder durante la última parte del siglo XIV. La primera referencia relativa al sudario de los De Charny es de 1389. Anteriormente no hay más que silencio: nada que nos permita decir dónde, de quién ni cuándo lo obtuvieron los nobles franceses.

Está claro que ese primer documento es crucial para nuestra comprensión de los orígenes del sudario. Se trata de una carta del obispo de Troyes, Pierre
d'Arcis,
al papa Clemente VII, y es tajante en su denuncia de la falsedad del sudario, una cínica falsificación creada para llamar a engaño a los peregrinos crédulos[50].

Las circunstancias que empujaron a
D'Arcis
a escribir dicha misiva (que se conoce como el «Memorando
D'Arcis»
entre los estudiosos del sudario) fueron las siguientes: en su diócesis se hallaba el insignificante pueblo de Lirey, la sede familiar de los De Charny y el emplazamiento de una pequeña colegiata (que alberga un capítulo de canónigos financiado por donaciones). Los canónigos de dicha colegiata, con la aprobación del cabeza de familia, Geoffroy de Charny (conocido como Geoffroy II para evitar confusiones con su muy ilustre padre), habían empezado a exhibir públicamente una tela de la que afirmaban que se trataba de la sábana santa de Jesús, y en la que se podía ver su figura, milagrosamente impresa. Tras investigar el asunto,
D'Arcis
quedó convencido de que era una estafa y, enfurecido por una explotación tan obvia, escribió al papa solicitando de él que prohibiera sus ostentaciones.

Hay que concederles que eran muy teatrales; a la luz de unas antorchas, unos sacerdotes sostenían el sudario en una plataforma erguida diseñada para tal efecto, muy por encima de las cabezas de las gentes que se amontonaban ansiosas por ver esa imagen extraordinaria. Posteriormente, para demostrar su apoyo a los canónigos en su disputa con

D’Arcis,
Geoffroy II adquirió la costumbre de sostener la tela con sus propias manos. La descripción que el obispo hace de la imagen es de lo más breve: «[Es] la imagen doble de un hombre, es decir, la frontal y la dorsal», pero la relaciona con el sudario de Turín de la actualidad.

D’Arcis denunció su falsedad con toda franqueza, y acusó al deán de Lirey de fraude y de estar «consumido por la pasión de la avaricia» e incluso de haber contratado a «peregrinos» para que fingieran curas milagrosas ante la imagen del sudario puesto en pie. También se mostraba airado porque, al solicitar la aprobación del papa Clemente, Geoffroy había pasado por encima de su autoridad y se había dirigido directamente al nuncio papal en Francia. Cuando
D’Arcis
intentó intervenir y amenazó con excomulgar al deán, Geoffroy apeló al rey Carlos VI de Francia para que este le concediera un certificado de autorización para exhibir el sudario, que recibió debidamente.

Sin embargo, para los historiadores posteriores, la afirmación más irrecusable de
D’Arcis
fue que la imagen era pintada. Uno de sus predecesores, Henri de Poitiers, llevó a cabo su propia investigación y, según
D’Arcis,
«descubrió el fraude y cómo se había pintado ladinamente, ya que el mismo artesano que lo hizo confesó la verdad para demostrar que era obra de la destreza humana y no el fruto de un milagro o concesión».

Para infortunio de D’Arcis, el papa Clemente estaba relacionado con la familia De Charny —el padrastro de Geoffroy era su tío—, y en lugar de apoyar a su representante local, se inclinó a favor de los aristócratas, y llegó al extremo de ordenarle al obispo que guardara un «perpetuo silencio» so pena de excomunión. Con todo, se comprometió solo hasta el punto de decretar que únicamente podía exhibirse el lienzo en calidad de «semblanza o representación» del sudario de Cristo.

El episodio entero pudo haberse dirimido como una disputa local acerca de una de las tantas reliquias supuestamente sagradas que proliferaron en Europa en la época —plumas de alas de ángeles,

incontables astillas de la vera cruz y todo un armario de camisones de la Virgen— de no ser porque la que en principio es la misma reliquia tiene perplejos, seiscientos años después, a los científicos modernos.

Incluso en este extremo parece haber algo oculto más allá de una mera pelea por una reliquia lucrativa, o una brega por el poder local entre el obispo y el señor. La relación directa entre Geoffroy II y el papa, pese a su parentesco, era inusual y sugiere que el noble realizó un movimiento táctico. Además, la amenaza de excomunión de Clemente huele a chantaje puro y simple. Como señaló Ian Wilson en su primer libro, «resulta inevitable la sensación de que nos falta una pieza, algo que no salta a la vista» [51].

Para los que se oponen a la autenticidad del sudario, el Memorando
D'Arcis
es la prueba de que era, y sigue siendo, una falsificación pintada. Los creyentes replican que es igual de correcto interpretar que la irrecusable frase de
D'Arcis
relativa a Henri de Poitiers no significaba que este hubiera hallado al artista que pintó la copia, sino a un artista que hizo una [52]. No obstante, es un argumento bastante capcioso; es cierto que el original en latín permite dicha interpretación, pero el contexto permite dar por buena la versión aceptada. ¿Qué motivos podía tener el obispo para mencionarlo de no ser así?

D'Arcis no fue el único que afirmó que la imagen era pintada. En un estadio de la disputa, Carlos VI ordenó al alguacil de Troyes que confiscara el sudario, pendiente de juicio. (El deán se negó a entregárselo.) Se ha conservado el informe que elaboró el alguacil y también sostiene, claramente, que la imagen era una pintura [53].

El memorando también nos proporciona otra pista. El obispo afirma que las ostentaciones eran una reposición de exposiciones que se habían celebrado «unos treinta y cuatro años antes», alrededor de 1355. Según
D'Arcis,
fue entonces cuando Henri de Poitiers dio con el artista culpable y acabó con las ostentaciones. Si eso fuera cierto, el primer propietario conocido del sudario habría sido el padre de Geoffroy II,

Geoffroy a su vez, que en sus tiempos fue un caballero famoso y un héroe de Francia.

No existe corroboración directa de la existencia del sudario de Lirey en la época de Geoffroy I y sí, en cambio, motivos que nos hacen dudar de que se expusiera en 1355. Fue ese Geoffroy el que fundó la iglesia de Lirey, y las inscripciones relativas a su cesión en 1353 —que siguen existiendo[54]— no mencionan el sudario entre las reliquias que donó. La iglesia fue consagrada por el obispo Henri de Poitiers en 1356 —una vez más, sin que ninguna crónica mencione el sudario—,[55] algo poco probable si, apenas un año antes, el mismo obispo había sancionado a los canónigos por una ofensa tan seria. No obstante, el comentario de
D'Arcis
acerca de «unos treinta y cuatro años» nos proporciona un margen. En realidad, apenas cuatro meses después de la ceremonia de consagración, Geoffroy I murió como un héroe en la batalla de Poitiers escudando a su rey, Juan II, al salir al encuentro de una lanza inglesa que iba dirigida a él. No tuvo oportunidad de entregar el sudario a la iglesia en los meses que transcurrieron hasta entonces, y no pudieron haberse organizado peregrinaciones públicas en un espacio de tiempo tan breve. Por consiguiente, algunos han especulado que fue su viuda, Jeanne de Vergy, quien, hallándose en dificultades financieras tras la muerte de su marido, expuso por primera vez el sudario con el fin de llenar sus arcas, aunque el mismo Geoffroy hubiera querido mantenerlo en secreto. Eso fijaría la fecha de las primeras exhibiciones en 1357 o 1358[56].

El único testimonio independiente de que el sudario se exhibió en Lirey en tiempos de Geoffroy I o de Jeanne de Vergy es una insignia de peregrino recuperada del lecho del Sena en 1855, que en la actualidad se halla en el Museo de Cluny de París. En ella se ve una imagen parecida a la del sudario, desgraciadamente, tan minúscula que no nos permite apreciar detalles. No se ha fechado con precisión, pero dado que incluye los blasones de las familias De Charny y De Vergy —solo estuvieron unidas a través del matrimonio de Geoffroy I y Jeanne—, se ha sugerido que la insignia perteneció a uno de los primeros peregrinos que viajaron a Lirey en pos de la visión del sudario.

A lo largo de la disputa histórica, sin embargo, ni el primer ni el segundo Geoffroy de Charny describieron jamás —al menos de forma escrita— cómo su familia se había hecho poseedora del sudario. ¿Cómo pudo llegar *casualmente* a sus manos la reliquia por excelencia? Si fue un trofeo de guerra, se hubieran vanagloriado de la bravura que les permitió obtenerla. Si la compraron, o incluso si la ganaron como apuesta de juego, hubieran esperado obtener algún reconocimiento, cuando menos por su sagacidad. Incluso en el caso de que la familia De Charny hubiera hecho gala de una extraordinaria modestia —y no hay prueba de que lo hiciera—, habría roto su silencio para limpiar su nombre cuando fueron acusados de mantener una falsificación por
D'Arcis
y Henri de Poitiers. No obstante, el silencio envuelve la procedencia del sudario. Es como si se lo hubieran encontrado trasteando en el desván; o como si hubieran invocado la imagen mediante las artes de un artista poco escrupuloso. Después de todo, han existido engaños así con anterioridad, y sin duda los seguirá habiendo.

Fuego, inundaciones y falsificación

Después de que el papa amenazara con excomulgar al obispo, Geoffroy II siguió exhibiendo la reliquia en Lirey (aunque únicamente a modo de «semblanza o representación») hasta su muerte, acaecida en 1398, cuando la heredó su hija Marguerite. Esta se había casado y enviudado en dos ocasiones: su primer marido cayó en la batalla de Agincourt, y el segundo era el acaudalado Humbert de Villersexel (entre cuyos títulos se contaban el de señor de Saint-Hippolyte-sur-Doubs y el de conde de la Roche). Marguerite murió sin descendencia.

En 1418, Marguerite y Humbert retiraron el sudario de la iglesia de Lirey, aduciendo que era para protegerla en la atribulada época que siguió a la victoria de los ingleses en Agincourt, y los canónigos no tardaron en denunciarles por llevarse lo que ellos consideraban de su propiedad. Hasta 1449, la reliquia estuvo en una capilla

situada en las tierras de Humbert de Saint-Hippolyte-sur-Doubs, en la región del Franco Condado, donde se realizaban ostentaciones anuales.

Humbert murió en 1438; al cabo de once años, Marguerite se llevó el sudario a Bélgica, donde lo expuso en Lieja. El obispo local nombró a dos profesores para que investigaran el sudario y su conclusión fue que era falso[57]. Tres años después se exhibió de nuevo en Francia, en Germolles. Se presume que, a pesar de contar ya setenta años y, seguramente, pese la fragilidad de su estado, Marguerite insistió en realizar el viaje porque buscaba un guardián adecuado para la preciada posesión familiar —después de todo, ella era la última de su linaje—, aunque esto no es más que una especulación.

Finalmente, un poco antes de 1464, dio el sudario al acaudalado ducado de Saboya, cuyos títulos ostentaban entonces Louis y su esposa Anne de Lusignan, reina de Jerusalén, a cambio de un castillo y sus tierras. Se supone que estos bienes fueron entregados a cambio del sudario; vender una reliquia sagrada se hubiera considerado inapropiado, así que no hay pruebas de este supuesto trueque. (Con todo, las tierras pudieron ser un regalo, puesto que se sabe que el segundo marido de Marguerite estuvo muy relacionado con los Saboya.)

¿De verdad preocupaba a Marguerite hallar un lugar idóneo para la reliquia de reliquias? Si es así, ¿existen pruebas de que creyera que era auténtica? ¿O únicamente pretendía labrarse un bienestar económico para el declive de sus días? Nunca lo sabremos, pero todas y cada una de las acciones de los guardianes históricos del sudario han sido ponderadas e interpretadas —y seguirán siéndolo— de las maneras más diversas en virtud de las creencias del intérprete. Existen varios ejemplos de esta lectura selectiva de la historia.

Por ejemplo, en la literatura en pro de la autenticidad, los siguientes propietarios del sudario —Louis, duque de Saboya y su esposa Anne— se describen como personas extremadamente piadosas y nobles, especialmente Anne, conocida por su espiritualidad. El motivo aducido para esta opinión tan poco crítica es, simplemente, el hecho de que se rodearon de sacerdotes y monjas. Sin embargo, los historiadores son menos amables —y

menos incautos— y señalan a Louis como un hombre débil que se hallaba bajo el yugo de su dominante y ambiciosa esposa. Es más, un comentarista incluso se refiere a ella como el «genio maligno» de la familia Saboya[58]. La *Encyclopaedia Britannica* describe a Louis como «indolente, incapaz y controlado por su mujer»[59], mientras que el poeta de Siena y diplomático Aeneas Sylvius afirma que Anne era «una esposa incapaz de obedecer, casada con un marido incapaz de mandar»[60].

La Casa de Saboya había ido incrementando su riqueza, influencia y territorio de forma estable desde principios del siglo XI, y, en tiempos de Marguerite de Charny, controlaban vastas zonas del viejo reino de Borgoña, que ocupaba partes de las actuales Francia, Suiza e Italia. El padre de Louis, Amadeo VIII —fallecido en 1449—, fue el primero al que se le concedió el ducado (hasta entonces los Saboya solo eran condes), y fue uno de los personajes más destacados de su época. Arquetípico príncipe de principios del Renacimiento, Amadeo era un mecenas igual de respetado como guerrero que como pacificador, y reputado en toda Europa por su piedad. En 1434 renunció a su título en favor de su hijo y se retiró al monasterio de Saint Maurice, en Capaille. No obstante, cinco años después salió, reacio, de su retiro cuando le nombraron papa, con el nombre de Félix V, pese a que nunca se había ordenado sacerdote.

Sin duda, Louis tenía que satisfacer muchas expectativas y, evidentemente, se sintió obligado a seguir haciendo gala de una piedad tan notable. No obstante, para las familias de la nobleza con grandes aspiraciones de la Edad Media, el mejor símbolo de estatus era, indefectiblemente, la más rara de las reliquias sagradas. ¿Qué podía ser mejor que el santo sudario?

Desgraciadamente, los trapicheos de Anne, la flaqueza de Louis y la guerra que se estaba librando en Saboya, Francia e Italia provocaron que la familia conociera la decadencia. Al igual que la sábana santa. Entre el año en que la adquirieron y su exposición pública en Vercelli el Viernes Santo de 1494, parece haber estado completamente oculta a la vista del público, precisamente en un periodo en que su poder de atracción hubiera podido ayudarles financieramente.

Aunque se sabe que siguió formando parte de las pertenencias

de los Saboya, resulta curioso que estuviera inactiva durante cuarenta y cuatro años. No se sabe dónde la conservaron, pero sí que la tuvieron presente, pues entre 1471 y 1502 ampliaron su iglesia principal de Chambéry con el único fin de que pudiera albergar el sudario. ¿O tal vez para que acogiera un nuevo, y mejor, sudario? ¿Es posible que las disposiciones que se realizaron durante esta fase «silenciosa» pretendieran dar a conocer al mundo una reliquia sagrada más impresionante?

Lo cierto es que, en su «reaparición» de 1494, se experimenta un cambio en cómo percibe el público la reliquia. Hasta entonces, el único pronunciamiento oficial al respecto había sido que se trataba de una «representación» del sudario de Cristo. No obstante, durante la década de 1470 el papa Sixto IV (Francesco della Rovere) contradijo dicha versión y, en su libro *Sobre la sangre de Cristo* (escrito en 1464, pero inédito hasta 1471, después de que se convirtiera en pontífice), defendió que se trataba del auténtico sudario. Durante su mandato, concedió honores especiales y privilegios a la iglesia de Chambéry, que él consideraba el lugar donde estaba depositado el lienzo que había contenido el cuerpo de Cristo. Dicho extremo cobraba una relevancia especial para él, puesto que era un entusiasta defensor de las virtudes redentoras de la sangre de Jesucristo, ¿y acaso el sudario no estaba imbuido de ese potente poder místico?

Parece improbable, sin embargo, que Sixto viera el sudario alguna vez. La verdadera apoteosis de la tela llegó cuando su sobrino, Julio II, concedió el nombre de «Santa Capilla del Santo Sudario» a la capilla de Chambéry y designó un día para la festividad de la sábana, el 4 de mayo. Siguieron exposiciones anuales, de una escala mucho mayor que la de las que se habían celebrado en Lirey un siglo y medio antes. Ni que decir tiene que todo ello resultó ser extremadamente lucrativo para los duques de Saboya y la clerecía de Chambéry: los ingresos procedentes de los peregrinos y los obsequios de la nobleza europea llenaron bien sus arcas. Al cabo de cincuenta años, la inversión de Louis de Saboya había empezado a dar dividendos. No es de extrañar que el sudario se convirtiera en la posesión más valiosa de la familia, cobrando casi el rol protector de un talismán.

Sin embargo, el desastre —o casi— se abatió sobre ellos. La

noche del 3 al 4 de diciembre de 1532, se produjo un gran incendio en el interior de la Santa Capilla de Chambéry. El sudario se conservaba en el interior de un cofre de plata sellado que, a su vez, estaba cerrado tras una verja metálica. Irónicamente, este elaborado sistema de seguridad estuvo a punto de provocar la destrucción de la reliquia. El fuego se propagó a tal velocidad que las monjas, presas del pánico, no lograron hacerse con las llaves. Afortunadamente, el cerrajero del pueblo llegó a la capilla con tiempo suficiente para abrir la reja. Dos sacerdotes y los oficiales del duque se encargaron de poner el precioso ataúd a buen recaudo. Pese a todo, el intenso calor del fuego había empezado a fundir la plata del cofre y las chispas de plata quemada prendieron fuego en la tela. Apagaron rápidamente las llamas, pero las quemaduras y las marcas que dejó el agua siguen siendo visibles.

El episodio del incendio es importante, no solo por los daños que causó en la tela, sino también porque se suele citar constantemente como evidencia de tal o cual teoría acerca de cómo se formó la imagen, y se suele recurrir al fuego como motivo de que las pruebas del carbono salieran «raras». Algunos han especulado con que, antes del fuego, la imagen estaba pintada, y que la imagen visible en la actualidad era el producto de una reacción en los pigmentos o de algún otro efecto debido al calor[61]. En fechas más recientes, se ha afirmado que los cambios químicos sufridos por el lino interfirieron en los resultados del carbono e hicieron que la tela pareciera más reciente de lo que es[62]. También se ha propuesto, a modo de explicación, que la sábana original de Lirey quedó destruida por el fuego y que el sudario de Turín es un sustituto renacentista. La idea no es nueva.

Al cabo de pocas semanas del incendio empezaron a circular rumores de que el sudario no había sobrevivido, y alcanzaron tales proporciones que se envió una comisión papal a investigar. Casi un año y medio después, el sudario, con sus remiendos en las quemaduras y un nuevo forro de un lino más basto, conocido como tela de Holanda, regresó a la Santa Capilla. Pero el sudario no había quedado destruido en el incendio: la copia de Lier, realizada en 1516, muestra las «marcas de atizador», que tienen que ser anteriores a 1532, así como otros deterioros anteriores.

En 1578 se trasladó el sudario a la catedral de Turín —que está

dedicada a san Juan Bautista—, algo que, a la luz de nuestros últimos descubrimientos, cobra un enorme significado. Turín era la nueva capital de las tierras de los Saboya, y el sudario permaneció allá excepto durante los años de la segunda guerra mundial, en que fue trasladado a la abadía de Montevergine, en Avellino, sur de Italia.

El ducado de Saboya fue cambiando gradualmente sus afiliaciones, y se tornó claramente más proitaliano, un proceso que completó, finalmente, a mediados del siglo XVII, cuando Saboya se convirtió en un estado italiano independiente. Con la unificación de Italia, la Casa de Saboya fue elegida la familia real del nuevo Estado. El sudario siguió siendo su mayor tesoro, incluso después de que se aboliera la monarquía y la familia se exiliara en 1946. Aun viviendo en Portugal, el último rey de los Saboya, Humberto II, siguió siendo consultado acerca de sus cuidados y exposición, mientras que la clerecía de la catedral ejerció la labor de custodia hasta que el rey, a su muerte, acaecida en 1983, se lo legó al Vaticano. (Como veremos, su viuda era bastante más escéptica el respecto, y no dudó en afirmar que era falsa.) En la actualidad, el papa es el custodio oficial del sudario, aunque ha delegado la práctica de tal cargo en la persona del arzobispo de Turín.

En 1694, el sudario se trasladó a una capilla construida para tal fin y diseñada por Guarino Guarini. Al principio de su estancia en Turín se exponía durante el día de su festividad —el 4 de mayo—, pero después la costumbre dictó hacerlo solo en ocasiones especiales, a veces separadas por décadas. Ahí permaneció la sábana, encerrada en su cofre de plata sobre el altar, durante trescientos años, hasta que, durante la reparación de la Capilla Real, en 1994, se la llevaron a la nave principal de la catedral. Allí la colocaron en el interior de una urna de cristal a prueba de balas que pesa tres toneladas.

Curiosamente, no fue la primera vez en la historia del sudario que las medidas de seguridad que pretendían impedir que lo robaran o atentaran contra él amenazaron con causar su desaparición. Poco después de las 23 horas del día 11 de abril de 1997, la catedral fue víctima de un incendio premeditado y, para cuando llegaron los bomberos de Turín, la Capilla Real —donde había empezado el fuego— estaba completamente destruida y la

conflagración ya se estaba apoderando de la mayor parte del edificio, amenazando con devorar el Palacio Real de los Saboya, que está anexo. Afortunadamente, un banquete celebrado en el palacio para 130 distinguidos invitados —entre los que se incluían el secretario general de la ONU, Kofi Annan, el ex primer ministro italiano Giulio Andreotti y el propietario de Fiat, Giovanni Agnelli — terminó diez minutos antes de propagarse el fuego.

Parecía que la cúpula fuera a desplomarse de un momento a otro sobre la reliquia más preciosa de la catedral y de la cristiandad. Tras un curioso retraso, que al parecer fue de una hora, se llamó a los bomberos: el fuego se había apoderado del edificio y todo indicaba que los vándalos iban a salirse con la suya. Pero no habían contado con la intervención del bombero Mario Trematore, quien, luchando a brazo partido contra las llamas, golpeó el espeso cristal a prueba de balas con un martillo pesado hasta que lo abatió y pudo llevar el cofre a un lugar seguro.

Mientras el heroico Trematore martilleaba la urna de cristal hasta que le sangraron las manos, una multitud de tres mil personas se reunió en los alrededores, muchos de ellos rogando por la seguridad del sudario. Tal vez sus plegarias fueron atendidas. El cardenal Saldarini no lo dudó ni un momento, y declaró que el rescate de la reliquia era un «milagro».

Tras el traumático suceso, se colocó el sudario (que en la actualidad está siempre extendido) en un enorme escaparate móvil, también a prueba de balas, y se conservó en un lugar secreto. No obstante, en marzo de 2001 —o, al menos, eso nos han dicho— fue colocado en su nueva ubicación, en una capilla lateral.

En 2002, el sudario en sí experimentó el cambio más radical en su conservación desde el incendio anterior que casi lo destruyó. El 20 de junio de 2002, como siempre bajo el más estricto secreto (no se reveló ningún detalle hasta que no culminaron los trabajos), la experta suiza en conservación de tejidos Mechthild Flury-Lemberg inició un examen del sudario que iba a durar treinta y dos días. En el curso de ese examen, le quitó el forro de paño de Holanda (que habían colocado en 1534 y seguía intacto salvo por las muestras que había tomado el STURP para examinar la cara inferior), así como algunos remiendos que cubrían agujeros (la mayoría de los cuales habían sido provocados por el fuego de

1532). Al final de su prueba, Flury-Lemberg cosió un nuevo forro de lino crudo, pero no restituyó los remiendos.

La noticia de que se había realizado un examen secreto, así como de las modificaciones de la tela, suscitó el altercado que cabía esperar entre los sudaristas, que se dividieron rápidamente en dos bandos: por un lado, aquellos que creían que al retirar la tela vieja y los remiendos se habían destruido pistas claves y pruebas importantes acerca del pasado del sudario, o incluso que se había contaminado la tela. Por ejemplo, sostenían que Flury-Lemberg y su asistente no utilizaron la ropa y los guantes protectores adecuados durante su trabajo, y que no protegieron convenientemente el sudario de la exposición a la luz y al aire turinés. Cuestionaban, además, que esos trabajos se hubieran realizado en secreto y sin consulta previa a organismos científicos no implicados. Por otro lado, estaban los que aprobaban las disposiciones de la Iglesia. Como suele ocurrir, una disensión aparentemente tan inofensiva provocó un agrio debate.

Un silencio sospechoso

El peregrinaje del sudario a lo largo de la historia no ha sido llano, y las voces escépticas se han manifestado a la primera ocasión. Una de las objeciones aducidas con más frecuencia sobre su autenticidad es el hecho de que en el Nuevo Testamento no hay mención alguna de un sudario milagrosamente impreso. Tampoco figura en el relato de la Resurrección, que se basa notablemente en milagros, ni tampoco en los Hechos de los Apóstoles ni en las Epístolas, donde se explota como pura propaganda cualquier prueba posible de la divinidad de Jesucristo. Obviamente, razonan los escépticos, de haber existido tal cosa, la hubieran convertido en uno de los aspectos más conocidos y ponderados de toda la historia de la cristiandad. Y, sin embargo, no es así.

Obedeciendo a una lógica claramente jesuita, algunos han conseguido utilizar dicho argumento a favor de la autenticidad del sudario. Aducen que un falsario medieval no hubiera falsificado una

reliquia que no aparece en los Evangelios [63]. Lo que no cuentan es cómo armoniza eso con la popularidad de, por ejemplo, las camisolas de Nuestra Señora.

Como siempre, han rastreado las interpretaciones de los evangelios originales en griego en busca de material en el que apoyarse. Los evangelios sinópticos de Mateo, Marcos y Lucas describen cómo Jesús fue sepultado envuelto en una sola pieza de tela, mientras que el Evangelio de Juan —que, supuestamente, es el único testimonio presencial de la sepultura [64]— recoge que el cuerpo fue envuelto en unos lienzos u *othonia*, y en un *soudarion* (sudario) que estaba separado de ellos. Nadie sabe cuán anchas eran estas bandas de tela, ni tampoco cuál era exactamente su función. No obstante, parece improbable que hubiera tira alguna que pudiera ser tan ancha como para cubrir las dimensiones del sudario de Turín, que es considerablemente largo (mide cuatro metros).

Hay quienes son de la opinión de que las medidas del *soudarion* coinciden, mientras que otros lo conciben de un tamaño mucho menor, apenas una especie de sagrada toallita facial. Pero el verdadero quid de los Evangelios reside en que nunca describen que la tela esté manchada de sangre, ni mencionan tampoco ningún sudario impreso milagrosamente. ¿Basta con eso para determinar la falsedad del sudario? Algunos creen que sí, pero no es esta la única objeción.

También existe controversia acerca de si la imagen del cadáver se ajusta o contradice los ritos funerarios judíos del siglo I. Con todo, no parece plausible llegar a ninguna conclusión al respecto, dado que nuestro conocimiento de este ámbito tan esotérico es limitado y, una vez más, bastante especulativo. Lo más significativo es que durante los inicios de la Iglesia no circularon reliquias; un hecho que, por sí mismo, arroja dudas sobre las que aparecieron de pronto en la edad dorada de las reliquias, unos mil trescientos años después.

De nuevo, los creyentes afirman que la imagen —tal vez debido a alguna reacción química anómala entre el cuerpo y la tela impregnada de especias— pudo haberse ido «desarrollando» con el tiempo, y que pudieron transcurrir meses y años tras la muerte de Jesús antes de que fuera visible. Si ese fuera el caso, en primer lugar: ¿por qué hubieran conservado la sábana los afligidos

discípulos, cuando no se advertía nada extraordinario en ella? El proceso «de desarrollo» no pudo haber tardado cien años, que es lo que se demoró la escritura del Nuevo Testamento. Seguro que, ante la existencia de una imagen de Jesús, nadie hubiera lamentado que postergaran la edición.

Si, de algún modo, el sudario milagrosamente impreso hubiera sido omitido del Nuevo Testamento…, ¿no cabe suponer que el rumor de la existencia de una reliquia como esa hubiera circulado por los corros de una Iglesia deseosa de maravillas en sus primeros tiempos? Sin embargo, no hay rastro siquiera de un susurro respecto del sagrado artefacto. En los inicios de la Iglesia, el sudario no estaba.

Asimismo, ¿de verdad se parecía Jesús al hombre del sudario de Turín? No existe descripción física de su persona en el Nuevo Testamento, pero el comentarista bíblico Robert Eisler halló pruebas en los textos apócrifos que mostraban que Jesús era bajo y, posiblemente, incluso jorobado. Naturalmente, eso no se ajusta a la idea que nosotros tenemos de él. Basta con entrar en cualquier iglesia occidental y observar la proliferación de estatuas, grabados, vitrales, etc., donde aparece un hombre alto y espigado, con un rostro apuesto y alargado, una barba ahorquillada y el pelo con la raya en medio: una imagen que ha pasado a formar parte del inconsciente colectivo, pero que ciertamente, al menos en parte, procede del sudario de Turín. El hecho de que no deba nada al rigor histórico es casi irrelevante. Para la mayoría, ese es el aspecto de Jesús, y desafiarles en eso —tal vez sustituyéndolo por un penoso jorobado— significa usurpar algo del fundamento y soporte emocional de la cristiandad. Fuese quien fuera, el falsificador del sudario de Turín creó una plantilla para nuestro concepto de Jesús, accidental o deliberadamente. Fuese quien fuera, el falsificador del sudario de Turín utilizó un modelo que, con el tiempo, iba a convertirse en el Jesús de nuestros sueños.

Los rivales

El sudario no salió a la luz hasta 1357. Si es auténtico, ¿dónde estaba antes? De existir, hubiera sido la reliquia más sagrada y admirada de la cristiandad. ¿Cómo pudo ser silenciada y mantenida en el anonimato durante más de mil años?

No obstante, entre los siglos VI y XIII existen referencias de supuestos sudarios de Jesús. Naturalmente, las reliquias del Hijo de Dios eran las más buscadas, pero, visto que se cree que ascendió corporalmente al cielo, los creyentes tuvieron que apañárselas con los objetos asociados a él, como las astillas de la vera cruz o fragmentos de la corona de espinas. Y circularon también otras posesiones, tales como los supuestos dientes de leche y sus numerosos prepucios (al parecer, y curiosamente, había siete).

Desde el siglo V se veneraron fragmentos de sudario, o lienzos parecidos a la mortaja de una momia. El culto empezó cuando trajeron una de esas reliquias de Constantinopla y, a mediados del siglo VII, un obispo franco dijo haber contemplado una en Jerusalén. Las demás las trajeron los cruzados de regreso a Europa, como el sudario de Cadouin (del que recientemente se ha demostrado que es una tela musulmana del siglo XI). Otro de los contendientes europeos era el sudario de Compiègne, en Francia, adquirido por Carlomagno a finales del siglo VIII y conservado hasta su destrucción durante la Revolución francesa de 1789.

Ni que decir tiene que las dos mayores colecciones de reliquias de la cristiandad no podrían considerarse completas sin sus propios «santos sudarios». La colección del emperador bizantino, en Constantinopla, contenía uno de finales del siglo XI. Y la colección del siglo XIII del rey santo Luis IX albergaba uno en la Sainte Chapelle de París. En total había más de cuarenta rivales que reivindicaban el título de «santo sudario», y todos ellos fueron examinados minuciosamente por los historiadores **[65]**. Aunque solo en un caso —en una referencia aislada fechada en 1203— existe alguna posibilidad de que fuera el sudario de Lirey o de Turín en su primer aspecto. En todos los demás, las dimensiones son completamente distintas y, lo más significativo, en ningún caso (excepto en esa referencia de 1203) se menciona una imagen milagrosa. En otras palabras, los supuestos sudarios de Jesús pueden haber sido relativamente numerosos, pero en casi todos los casos se trataba de piezas de tela lisa. Es obvio que se debe a que

los exhibidores no sabían que se suponía que debían falsificar una *imagen*, y a que la historia les era completamente desconocida.

Por supuesto, esa única referencia de
1203 ha
suscitado el interés de los círculos de aficionados, algo predecible por cuanto es la única precursora potencial del sudario de Lirey, y, por tanto, la que podía responder a los interrogantes acerca de por qué el sudario había permanecido en el anonimato más completo durante tanto tiempo.

En la Edad Media, la única gran colección de reliquias existente no estaba en Roma, sino en el centro de la Iglesia ortodoxa oriental: en la capilla de Pharos del emperador bizantino, en las dependencias de su palacio imperial de Constantinopla. En 1204, la ciudad fue saqueada por la soldadesca de la cuarta cruzada —también cristianos— y poco después corrían por Europa todo tipo de reliquias robadas. Poco antes del pillaje de Constantinopla, el caballero francés Robert de Clari inscribió, en la iglesia de Santa María de las Blanquernas: «… la *síndone* en la que estuvo envuelto nuestro Señor, y que se expone alzada cada viernes para que la *figura* de nuestro Señor pueda contemplarse ahí». Y sigue diciendo que, cuando saquearon la ciudad al cabo de seis meses, la síndone desapareció. ¿La destruyeron las luchas o formó parte del botín de algún caballero europeo?

El recuerdo de Robert de Clari es entrañable para los sudaristas de todas partes, porque lo consideran prueba de la existencia de una síndone con imagen mucho antes de Geoffroy de Charny, y por lo tanto antes del periodo designado por la prueba del carbono. Sin embargo, presenta algunos problemas.

El cronista no es muy fiable; el relato más reputado sobre la cuarta cruzada es el de Geoffroy de Villehardouin. Este no solo era un observador meticuloso, además era un diplomático veterano que, en ese momento, trabajaba por cuenta de los caudillos de la cruzada. Y nunca menciona dicha síndone.

Aunque De Clari describe un sudario completo con imagen, la escasez de los detalles que proporciona impide compararlo objetivamente con el actual sudario de Turín. Incluso existe cierta controversia sobre si la *figura* del francés antiguo se refiere a una imagen de cuerpo entero o, si, en francés moderno, significaría

simplemente la imagen facial. (No obstante, existe consenso acerca de que se trata de la primera acepción.) Ni siquiera está claro que De Clari afirmara que él vio la síndone con sus propios ojos, dado que lo único que describe es que visitó la iglesia «en la que se exponía». Tal vez solo le hablaran de ella.

En la misma época existía un sudario liso —sin imagen alguna— entre las reliquias catalogadas de la capilla de Pharos, que claramente llevaba ahí desde aproximadamente 1090. Como ocurría con la mayoría de las reliquias sagradas del Imperio bizantino, consideraban que el sudario era demasiado sagrado para las masas; solo los privilegiados podían contemplarlo y nunca se expuso al público[66]. El mero hecho de que la síndone a la que se refiere De Clari se mostrara semanalmente constituye una prueba de que —fuera o no el actual sudario de Turín— no se la tenía por una reliquia muy importante. Para mayor confusión, Geoffroy de Villehardouin[67] afirma que la iglesia de Santa María se libró del saqueo de la ciudad. De modo que, por más tentadora que sea la historia de Robert de Clari, es una prueba inadmisible de la existencia del sudario antes de la época de Geoffroy de Charny.

Pero no es tan fácil disuadir a los sudaristas; todo intento que pretenda reconstruir una historia pre-Lirey del sudario de Turín incluye la observación de Robert de Clari. ¿Cómo llegó el sudario desde la Palestina del siglo I a la Constantinopla de 1203, y luego a Lirey en 1350, si además tenemos presente que oficialmente (es decir, bíblicamente) no existía? Existe un particular que podría salvar la situación de los sudaristas: la famosa teoría del mandylion que Ian Wilson desarrolló a partir de la obra del padre Maurus Green.

«¿No es obra de las manos de un hombre?»

En su *bestseller* de 1978 *The Turin Shroud*, Wilson afirma que el sudario apareció efectivamente en esa época temprana, pero bajo otro nombre, el del santo mandylion de Edesa. (En la película de Henry Lincoln, *The Silent Witness*, basada en una idea de Wilson,

también se afirma esto.)

El mandylion era una tela en la que aparecía la imagen milagrosa del rostro de Cristo; un objeto al que, por cómo apareció, se referían con el nombre de *acheiropoietos*, que en griego significa «no es obra de manos humanas». Como ocurre con el sudario de Turín, ha podido documentarse parte de su historia, pero hay aspectos de ella que permanecen en el reino de la leyenda. Se conoció como la reliquia más sagrada de la ciudad de Edesa, la actual Urfa, en Turquía, en la segunda mitad del siglo VI, donde permaneció hasta el año 944. Se la llevaron a la fuerza a Constantinopla —a pesar de las violentas protestas de los fieles locales— para que engrosara la enorme colección de reliquias que el emperador alojaba en la capilla de Pharos, donde permaneció hasta el año 1204, cuando desapareció también la síndone de De Clari. Al menos superficialmente, parece que la hipótesis de que el mandylion y el santo sudario son lo mismo tiene su atractivo. Al fin y al cabo, ninguno de los dos fue «obra de unas manos». (Pese a que también aquí hay lagunas en esta prueba: que compartieran la etiqueta de *acheiropoietos* es una cuestión de fe, ¡aparte de que intentar probar la existencia de similitudes entre dos cosas que estaban perdidas parece un poco traído por los pelos!)

La objeción inmediata es que el mandylion solo mostraba la imagen de la cara de Jesús, y el mismo término designa una tela pequeña, del tamaño de un pañuelo. Se suponía que era una toalla en la que su rostro quedó impreso en vida, a diferencia de la imagen del sudario que se creó tras su muerte y que conserva el aspecto de todo su cuerpo. Aunque Wilson ha replicado con sus argumentos, resulta imprescindible proporcionarles algunos detalles de fondo.

Durante la vida del mandylion, las reliquias de Oriente Medio tenían funciones muy distintas a las de sus equivalentes europeas. En Europa eran, oficialmente, objetos de culto que, además, le reportaban lucrativos ingresos a la Iglesia. En Oriente Medio representaban estatus político y poder, y se les solían asignar facultades propias de un talismán, como las de proteger la ciudad a la que pertenecían o ahuyentar tanto a invasores extranjeros como desastres naturales. Conocido con el nombre de *palladia*, cada ciudad tenía un profiláctico sacro. El de Edesa era el mandylion, un

honor a la altura de la primera ciudad que fue evangelizada por Bizancio.

La primera mención sobre dicha reliquia es del cronista Evagrio en el año 590, cuando dijo que sus poderes milagrosos repelieron, cincuenta años antes, el ataque del ejército persa. Para explicar su procedencia no tenemos más que leyendas, que relacionan la tela con el rey Abgaro V de Edesa, contemporáneo de Jesús.

Según esta tradición, Abgaro escribió a Jesús pidiéndole que fuera a Edesa a curarle de una terrible enfermedad. La misiva que Jesús le remitió fue, a su vez, la reliquia sagrada más venerada de la ciudad, hasta que apareció el mandylion. Poco después de la crucifixión, el apóstol Tadeo viajó a Edesa y curó al rey, convirtiéndole al cristianismo.

En realidad, una vez quedó establecido, a finales del siglo VI, que la tela era una reliquia primordial, las leyendas se adaptaron para relacionarla con el rey Abgaro. Existen dos versiones: en una Jesús compuso la imagen de su cara en una toalla que pasó por su rostro, y luego se la mandó al rey Abgaro junto con la carta. La segunda es que la imagen se creó durante su agonía en Getsemaní, y que Tadeo la llevó hasta Edesa. De cualquier modo, era un lienzo milagroso que sanó al rey y le llevó a la conversión. Los sucesores de Abgaro, sin embargo, regresaron al paganismo, y el mandylion se ocultó en un nicho encima de las puertas de la ciudad, permaneciendo allí quinientos años, hasta que lo descubrieron de nuevo e intercedió en bien de la ciudad.

Naturalmente, cabe descartar la historia como una fábula creada tras el descubrimiento de la tela para proporcionarle un origen adecuadamente sagrado y milagroso. Pero si guarda algún parecido con el sudario de Turín, cabe señalar —como hizo Wilson— que las leyendas conservan el recuerdo de hechos verídicos acerca de una tela impresa con una imagen que alguien llevó a Edesa poco después de la muerte de Jesús.

Mientras estuvo en Edesa, el mandylion recibió siempre tan sagrada consideración que no se copió, ni se expuso nunca al público, de modo que no hay testigos que afirmen haberlo visto. También en Constantinopla lo preservaron únicamente para el emperador y sus invitados ilustres. No existen copias de primera mano, así que es imposible reconstruir su verdadera apariencia.

Pese a que en esta reliquia se veía solo un rostro, y no todo un cuerpo, Wilson argumenta que, antes de ocultarla, la doblaron para que solo quedara a la vista la cara. Es un hecho que, si se dobla el sudario de Turín cuatro veces por la mitad, la cara encaja exactamente en la sección que queda arriba, y el cuerpo no se ve. Si luego lo hubieran montado sobre un soporte y cubierto con algún tipo de marco ornamental metálico —como al parecer hicieron con el mandylion—, la tela del sudario podría haber pasado fácilmente a la historia sin que sus propietarios supieran que era un sudario de cuerpo entero.

Uno de los primeros textos que describen el mandylion —las Actas de Tadeo, de finales del siglo VI— corrobora esta teoría **[68]**. En el relato de cómo Jesús se enjugó la cara en una toalla, se describe la tela como un *tetrádiplon*. Un término totalmente desconocido e imposible de relacionar —en realidad, este es el único uso que se le conoce—, y que, dado el contexto, se ha traducido normalmente por «toalla». Aunque, según Wilson, su verdadero significado es «doblado cuatro veces».

Wilson defiende que las leyendas posteriores sobre Abgaro se basaron en un acontecimiento real —la llegada del sudario a Edesa poco después de la crucifixión— y en la certeza de que permaneció oculto sobre las puertas de la ciudad durante quinientos años. Asimismo, cree que se descubrió a raíz de los trabajos de reforma de las murallas, tras la gran inundación del año 525. Y que los patriarcas de la ciudad lo mantuvieron en secreto hasta el ataque de los persas, diecinueve años después.

Durante el tiempo que pasó en Edesa, se desconocía que el mandylion fuera solo un fragmento de una imagen mayor, pero poco después de su llegada a Constantinopla —según Wilson— se redescubrió su verdadera naturaleza, aunque no se hizo pública. Luego se convirtió en la síndone que vio Robert de Clari en 1203. Saqueada la ciudad por los cruzados al cabo de un año, estos se llevaron el lienzo a Europa, y, de algún modo, llegó a manos de Geoffroy de Charny en torno a 1350.

La plausibilidad de esta teoría depende de la veracidad de la historia de Evagrio, y el profesor Averil Cameron, del
King's
College Ancient History Department de Londres, ha señalado que

todo indica que hay que tomar ese relato con mucha cautela [69]. Evagrio dice que utilizaron el mandylion para repeler el ataque de los persas en el año 544, pero escribía cincuenta años después del acontecimiento. Otro cronista, Procopio, que escribió apenas pasados cinco o seis años del hecho, no lo menciona en absoluto. Lo más significativo es que Evagrio basó su relato en el de Procopio. Presumiblemente, Evagrio inventó la historia para darle mayor relevancia a la reliquia de Edesa que a las de las ciudades rivales, por lo que no existe prueba alguna de la existencia del mandylion en el año 544. En realidad, todos los indicios sugieren que no existía; al menos en esa época, ni tampoco durante muchos años después.

Otras ciudades utilizaron sus imágenes *acheiropoietos* durante los años que transcurren entre el relato de Procopio y el de Evagrio. Por ejemplo, una de ellas fue Menfis, en Egipto, en el año 570. Otra fue Camuliana, en la Capadocia, en la década de 560. Si el mandylion fue descubierto en el año 544, es posible que este fuera el original en el que se habían inspirado, pero la fecha de 590 la convierte en una más de una larga lista de reliquias similares. Por tanto, si la historia fue una invención, no existe relación alguna entre Abgaro y Jesús.

Con todo, el término *acheiropoietos* parece indicar que la imagen era misteriosa, hasta que uno cae en la cuenta de que también se dijo de imágenes descaradamente manufacturadas que no eran «obra de unas manos»; otra de las pintorescas tradiciones de la Iglesia medieval. Una pintura de Jesucristo, conservada en el palacio Laterano de Roma, por ejemplo, se conoce con el nombre de «El Aqueropita» (el equivalente latín). Incluso hay un mosaico con ese nombre. Obviamente, llegó a referirse a un género de arte religioso; y no puede utilizarse para sostener la autenticidad del mandylion ni de ningún otro objeto.

También existe una seria contradicción en el argumento de Wilson acerca del significado de la palabra *tetrádiplon* en las Actas de Tadeo. Según Wilson, cuando estas se escribieron, en el siglo VI, nadie sabía que el mandylion era en realidad el sudario doblado. Si es así, ¿por qué el autor de las Actas de Tadeo lo llama «doblado cuatro veces», si está hablando claramente de un lienzo del tamaño de un rostro?

«Mandylion» procede del latín *mantile*, que significa «tela de mano», raíz a la que se añadió la terminación diminutiva -ion [70]. Ambas etimologías ponen de relieve que se trataba de un objeto *menudo*. Pese a lo cual, Ian Wilson le resta importancia, como si se tratara del apodo del compinche de Robin Hood, Little John [71], ¡en cuyo caso se trataría del único ejemplo de ironía eclesiástica subida de tono aplicada a una reliquia sagrada! Los 5 m2 de extensión del sudario de Turín son, sin duda, demasiada tela para una simple toallita facial. Cualquier transportista de pocas luces se hubiera preguntado por qué pesaba tanto.

Existen otros problemas en la hipótesis de Wilson. Este sostiene que, en algún momento, se descubrió que el mandylion era una tela de cuerpo entero con una imagen impresa, y se convirtió entonces en la síndone de la iglesia de Santa María de las Blanquernas de la que habló Robert de Clari. Sin embargo, en el catálogo de reliquias de la capilla de Pharos de Constantinopla constan el mandylion y un sudario sin imagen; así que la síndone no puede ser el mandylion [72]. En realidad, es verdad que De Clari menciona el mandylion en un pasaje anterior acerca de la capilla de Pharos [73]. Wilson narra que, tras el descubrimiento de que era una imagen de cuerpo completo, el mandylion pasó a ser la síndone y colocaron un falso mandylion en su lugar. Sin embargo, no parece haber motivo terrenal que justifique un subterfugio tan elaborado, máxime si se tiene en cuenta que la síndone era una reliquia de segunda fila. Si tienes el objeto verdadero, ¿por qué convertirlo en otra cosa?

De hecho, el propio Wilson aduce que el sudario fue venerado en cuanto rostro en su reconstrucción de lo que ocurrió entre el año 1204 y su aparición en Lirey 150 años después. Dice que pasó a ser la infame cabeza de ídolo que adoraban los caballeros templarios (una orden de caballería fundada alrededor de 1118 y abolida en 1312). No obstante, y de acuerdo con nuestra investigación, la imagen del sudario de Jesús sería la última cosa que los templarios se complacieran en adorar. En otras palabras, Wilson llena el vacío de los años en que estuvo desaparecido el sudario equiparándolo a otros tres objetos igual de misteriosos: el mandylion, la síndone y el ídolo templario. Aunque, para ello, tiene que asumir que originalmente creían que solo era una cabeza. Luego, según su teoría, se descubrió la imagen entera y se expuso, pero entonces al

parecer los templarios olvidaron que tenía cuerpo, y volvieron a mostrar solo la cabeza ante los miembros de su orden. Según el argumento que vaya a utilizar, Wilson se refiere a una cabeza o a un cuerpo. Le está bien en cualquiera de los dos casos.

Otro episodio en la carrera del mandylion indica que se trataba de una simple imagen pintada. Los gobernadores de Edesa lo empeñaron en el siglo VIII para pagarle los impuestos a Atanasio, miembro de una secta cristiana rival, los monofisitas. Pero cuando venció el empeño, este último les entregó una copia que había encargado y donó el original a su baptisterio monofisita [74]. Si consiguió engañar a los de Edesa con un truco como ese, ¿no sería también pintado el original? No se nos puede escapar lo significativo que resulta que los mejores artistas modernos no hayan podido reproducir una imagen convincente del sudario; cualquier copia pintada saltaría a la vista.

Philip McNair, un profesor de italiano interesado en el sudario, ha planteado sus objeciones a la teoría del mandylion. Sugiere que si el lienzo se hubiera expuesto mostrando solo la cabeza, entonces la tela se hubiera tornado amarillenta, la imagen se habría debilitado y la diferencia sería perceptible hoy en día [75]. En realidad, aunque el fondo de la tela tiene un tono uniforme, la imagen de la cabeza sí es ligeramente más oscura que el resto.

Un mal viento

¿Existe un modo de probar la historia del sudario? Un gran número de las personas con las que hemos hablado en el curso de nuestra investigación citaron la obra (publicada en 1976) del doctor Max Frei, el científico forense, como la prueba última de la autenticidad de la tela. (Es más, en un momento dado nos planteamos, aunque no completamente en serio, que el título de este libro debería ser la frase: «¿Y las pruebas del polen?».) Con todo, y como esperamos demostrar, su labor palinológica fue deficiente desde un punto de vista científico.

Frei identificó el polen atrapado en las fibras del sudario como

perteneciente a especies de plantas que solo se encuentran en Palestina, en las estepas anatolias de los alrededores de Edesa (la moderna Urfa) y en Constantinopla (Estambul). A partir de ello, resulta razonable concluir que, en algún momento de su accidentado recorrido, la sábana estuvo en cada uno de estos tres lugares: exactamente en los propuestos por Wilson. No se trataba de ninguna coincidencia.

Los relatos sobre la labor de Frei dan la sensación de que tomó las muestras del sudario e identificó las plantas que halló en ellas catalogándolas a partir del polen que está en el mundo entero. Luego, se supone, comparó las muestras identificadas con su distribución geográfica conocida e, independientemente, llegó a las mismas conclusiones que Wilson. Pero no fue así.

Antes de que Frei trabajara en las muestras no se había llevado a cabo absolutamente ninguna labor sistemática de recogida y clasificación de polen, de modo que aquel tuvo que elaborar su propia base de datos con la que comparar las muestras. Pese a que uno de los criterios prevalentes de la investigación científica es que los resultados tienen que poder ser verificados por otros, en este caso era imposible.

No hay otros resultados con los que estos puedan compararse. El estudio de Frei estaba basado en la premisa de que la vaina del grano de polen es indestructible, lo que, a su vez, implica que pueden recorrer grandes distancias durante milenios. Cualquier tela vieja sería susceptible de contener polen descarriado y procedente de un sinnúmero de lugares. Desde esta perspectiva, hallar determinados granos de polen —de, por ejemplo, Urfa— no es significativo a menos que exista tal proliferación sobre la tela que sus índices estén muy por encima de los accidentales a lo largo de los años.

Nadie sabe dónde se tejió la tela. Tampoco se sabe dónde y cuándo estuvo guardada antes de ser impresa con la imagen. Por lo que sabemos, también pudo estar en una corriente de aire procedente de Urfa…

Asimismo, tenemos algunas claves de por qué el estudio de Frei parece corroborar tan pulcramente la historia del sudario reconstruida por Wilson como telón de fondo de su investigación. Al parecer, después de tomar las muestras en 1973, el estudio de Frei

quedó en vía muerta debido a la falta de fondos. En 1976, el productor David Rolfe empezó a trabajar en la película *The Silent Witness*, basada en un guion de Wilson que gira en torno a la teoría del mandylion. Rolfe y Wilson escribieron un primer borrador en varios lugares inhóspitos de Oriente Medio (soportaron heroicamente la sorprendente y completa ausencia de saneamiento de Urfa) mientras buscaban localizaciones para la película: Rolfe contrató a Frei para que viajara con ellos. Las muestras que recogió durante esa estancia le permitieron completar sus estudios y presentar sus conclusiones [76].

Cierto es que Frei probó que el polen hallado en el sudario coincidía con plantas exclusivas de las tres localizaciones propuestas por Ian Wilson, pero es que *solo buscó muestras en esos tres lugares*. La teoría del mandylion exige que el sudario haya estado en esos tres lugares, y solo en esos tres. Si, por ejemplo, hubiera pruebas de que en algún momento estuvo en Toledo, toda la teoría quedaría invalidada. Sin embargo, por lo que sabemos, en el sudario podría haber incluso polen australiano: Frei no lo buscó. Tanto a Rolfe como a Wilson, no obstante, debió de complacerles su estudio, pues justificaba la apuesta de Rolfe al financiarle el viaje a Frei. Cabría pensar, incluso, que este último debió de considerarlo una especie de devolución del préstamo. Tal vez sus patrocinadores no habrían estado tan dispuestos a pagarle el viaje de saber que, unos años después, se convertiría en el hombre que autentificó catastróficamente los «Diarios de Hitler» [77].

Los demás expertos han criticado el estudio de Frei y lo han tachado de demasiado selectivo. Además, recibió escaso apoyo del STURP, pues estos hallaron «muy poco polen» en las muestras que extrajeron [78]. Este es uno de los puntos neurálgicos del debate acerca de la autenticidad del sudario. A pesar de que nunca se ha dado por sentado que esa determinación pueda fechar el sudario, a los sudaristas les encanta el polen porque parece verificar la conexión decisiva entre Jerusalén y la teoría del mandylion de Ian Wilson. Sin embargo, cuanto más se analiza, más se desmorona la conclusión a la que llegó Frei.

Asombrosamente, pese a que Frei publicó sus resultados, el informe detallado de cómo llegó a ellos aún no ha visto la luz pasados cuarenta años… aunque lo normal hubiera sido publicar los

datos como requisito previo a la aparición en una publicación científica[79]. (Frei murió en 1983, pero su manuscrito es propiedad del grupo estadounidense de apoyo al sudario ASSIST —Asociación de Científicos y Estudiosos del sudario de Turín, Inc—., que también tiene las tiras adhesivas de las muestras originales en su poder.) Aceptar una conclusión sin tener la oportunidad de ver todos los datos pertinentes para la misma no es, en modo alguno, científico. E incluso concediéndole esta circunstancia, el trabajo de Frei presenta serios problemas.

Afirma que identificó concretamente 58 especies de plantas basándose en su análisis visual del polen. Otros especialistas, como el botánico Richard H. Eyde, del Smithsonian Institute, o el doctor Oliver Rackham, del Corpus Christi College de Cambridge, señalan que eso es *imposible* utilizando métodos corrientes. Solo es posible identificar el género o la familia de plantas a la que pertenece una en concreto, no la especie. Dice Eyde: «Esto es un hecho tan conocido que el peso de la prueba recae en quien diga que ha identificado una especie a partir de su polen. El identificador debe decir qué rasgos separan al gránulo identificado de los gránulos de las plantas relacionadas con él»[80]. En cuanto a Rackham, este señala que la afirmación de Frei de que localizó exactamente especies que solo crecen en zonas geográficas específicas resulta crucial para sostener su hipótesis[81]. En realidad, todo el estudio de Frei depende de eso.

Ian Wilson defiende que Frei pudo haber diseñado un nuevo método que le permitiera identificar especies, y que el secreto de esta nueva técnica puede hallarse en sus escritos inéditos[82]. O puede que no, claro. Y eso es algo que tal vez nunca sepamos.

Hay quienes han expresado su incredulidad acerca de que la mayoría de los granos hallados por Frei procedieran de Palestina y Turquía[83]. Dado que, según la historia aceptada, el sudario ha estado en Francia y en Italia durante los últimos 650 años, cabría esperar que la mayor parte del polen procediera de especies europeas. Ese hecho ha suscitado graves sospechas en más de uno respecto de todo el estudio de Frei.

Sin embargo, los alegatos más serios en su contra los han realizado Joe Nickell, conocido escéptico norteamericano del sudario, y el microbiólogo Walter McCrone (a quien nos referiremos

más adelante), un amigo de Max Frei. Ambos examinaron las tiras adhesivas de Frei cuando el ASSIST las adquirió en 1998, y les sorprendió que las muestras de polen estuvieran colocadas en un lugar erróneo de la tira (en la cabecera, y no en el medio). Inicialmente McCrone lo achacó a la «contaminación», pero al cabo de un tiempo le escribió a Nickell:

> Recuerdo que, en la época, dije diplomáticamente que hubo «contaminación». […] Resulta muy dudoso que estuvieran presentes en el mismo sudario y que Max [Frei] las extrajera. El hecho de que estuvieran presentes indica entonces que hubo que retirar la tira para poderlas añadir y, personalmente, a esa maniobra no le veo más motivo que el del embuste **[84]** .

Si las muestras de Frei estaban adulteradas con polen de Oriente Medio, ¿cómo llegaron hasta allí? Tal vez no estaría de más recordar que en el periodo que transcurre entre que Frei toma sus muestras del sudario y publica sus conclusiones, este había estado en Israel y Turquía con Ian Wilson, y con el productor de la película *The Silent Witness*. Quizás el polen lo cogió entonces. Más allá de lo que ocurriera en el transcurso de aquel viaje, encontrar supuestamente polen de esos lugares —en concreto— en el sudario proporcionaría la *única* pista que lo relaciona con Palestina. Y la única prueba que apoya la teoría del mandylion de Ian Wilson.

Adoración de los templarios

Por lo tanto, el sudario no es otra encarnación del mandylion. Pero ¿dónde estuvo de 1204 hasta su súbita aparición en Lirey a finales de la década de 1350? Una vez más, Wilson se esforzó por darnos respuesta a ello. Cree que el sudario llegó a Francia con los cruzados que saquearon Constantinopla. Para explicar el desconcertante silencio que rodeó al objeto a continuación, invoca a la más intrigante de las órdenes militares, los templarios.

Aparentemente, los templarios eran una orden de monjes-

soldados, fundada a principios del siglo XII para salvaguardar el paso de peregrinos por Tierra Santa. Pronto se hicieron influyentes y ricos, y se ramificaron por casi todos los países europeos. Aunque su poder creció a la vez que las maquinaciones de sus enemigos.

Es bastante plausible que se ofrecieran como custodios del santo grial, fueran predecesores de la francmasonería, protectores del linaje de Jesucristo y, más recientemente, implicados recurrentes en la búsqueda del arca de la alianza perdida. Pese a que los historiadores denuncian que se ha utilizado muy a menudo a los templarios para llenar lagunas en la historia, sus orígenes son tan tenebrosos —y los rumores que les rodean tan extraordinarios— que no es de extrañar que hayan sido señalados como respuesta a los enigmas más imperecederos.

La Orden de los Pobres Caballeros del Templo de Salomón —que es el verdadero título de los templarios— fue fundada en Jerusalén en torno al año 1118, poco después de la primera cruzada, por un grupo de apenas nueve caballeros. Los templarios forjaron rápidamente una fortuna inmensa y un gran poder político y se comportaron como un auténtico estado europeo independiente durante los siglos XII y XIII. Se trataba de una orden que era, a la vez, militar, de caballería y monástica. Sus miembros hacían estrictos votos de lealtad, pobreza personal y celibato. Y constituían la fuerza de combate mejor formada y más temida de su época.

Orgullosos y temerarios, reconocían al papa como único superior. La orden poseía tierras y fortalezas a lo largo y ancho de Europa, creando así el primer sistema bancario internacional. No obstante, el 13 de octubre de 1307, arrestaron a todos los caballeros templarios de Francia y los encarcelaron por orden de Felipe IV bajo la acusación —impresionante incluso para los tiempos que corrían— de herejía y prácticas diabólicas. Les torturaron y les arrancaron confesiones que corroboraban los cargos.

A lo largo de los meses siguientes, y por orden del papa Clemente V, ocurrió otro tanto en el resto de los países europeos. Hasta que la orden fue disuelta en 1312. Existe consenso entre los historiadores acerca de que ese fue realmente su final. Sin embargo, en los territorios no gobernados por el rey de Francia se inclinaron por mostrarse condescendientes y liberaron a los templarios detenidos en cuanto estos renunciaron a la orden y se declararon

arrepentidos por sus «crímenes». No obstante, quemaron a los que insistieron en su inocencia. Entre otros, al mismísimo gran maestre de la orden, Jacques de Molay.

La historia cuenta que lo único que quería el rey Felipe era su dinero, pero cabe preguntarse qué había de verdad en las acusaciones que les hicieron a los templarios. Resulta sospechoso que tantos caballeros, incluso teniendo en cuenta las horrorosas circunstancias en las que confesaron, contaran historias tan coincidentes en los detalles. Las acusaciones más graves que les lanzaron eran que negaban que Jesús fuera Cristo, que escupían y pisoteaban la cruz, celebraban prácticas y rituales homosexuales y adoraban a un misterioso ídolo conocido como Bafomet, cuya forma exacta depende de la confesión, pero que se tenía por una cabeza demoníaca.

La teoría de Ian Wilson se basa en que uno de los cargos más altos de los templarios —el preceptor de Normadía, que fue ejecutado junto a Jacques de Molay— se llamaba Geoffroy de Charnay. Es decir, obviamente, el mismo que aparece como primer propietario del sudario de Lirey cuarenta años después (la variación del nombre es insignificante). La especulación de partida de Wilson acerca de las posibles conexiones familiares entre los dos Geoffroys se basaba en que el nombre era el mismo; aunque no existían pruebas genealógicas que demostraran ni una cosa ni la otra. No obstante, en 1987, el genealogista y miembro de la BSTS Noel Currer-Briggs estableció una relación entre las dos figuras históricas: el templario Geoffroy de Charnay era el tío del famoso Geoffroy de Lirey. En ese aspecto, corroboró a Wilson **[85]**.

En opinión de este, dicha relación explica dónde estuvo el sudario/mandylion entre 1204 y la década de 1350. Si la tela estuvo en posesión de los templarios, no es de extrañar que no se supiera de ella: la orden estaba obsesionada con el secretismo. Y tras su disolución, la reliquia pasó a manos de la familia De Charny, cuya renuencia a explicar su procedencia es normal, puesto que suponía vincular el sudario a los templarios, que habían caído en desgracia.

Existe, de entrada, una objeción inmediata a la teoría de Wilson. Su afán por hallarle un paradero al sudario antes de 1350 le llevó a relacionarlo inevitablemente con el ídolo de la cabeza demoníaca

de los templarios. Posteriormente entraremos en mayores consideraciones acerca de la orden y sus creencias, aunque, para un católico romano tan renombrado como Wilson, la conexión resulta asombrosa.

Dejando momentáneamente de lado nuestra incredulidad, ¿cómo llegó el sudario hasta Francia tras el saqueo de Constantinopla en 1204? Los templarios no tomaron parte en ninguna acción durante la cuarta cruzada. Basándose en las ideas de Wilson, Currer-Briggs sugirió que pudo llegar a Europa mediante los buenos oficios de la antigua emperatriz de Constantinopla, María Margarita de Hungría **[86]** .

La emperatriz procedía de una estirpe nobiliaria franca relacionada con algunos de los cabecillas de la cruzada, además de ser la viuda del emperador destronado de Bizancio, Isaac II. El derrocamiento de este (por motivos que ahora no vienen al caso) acabaría desencadenando el saqueo de Constantinopla. Al cabo de un mes de la caída de la ciudad, María Margarita se casó con uno de los cabecillas cruzados, Bonifacio de Montferrat, con quien viajó a Grecia. Y, tras la muerte de este, se casó de nuevo y se trasladó a Hungría. Currer-Briggs cree que fue esta Elizabeth Taylor del mundo bizantino la que sacó el sudario/mandylion de la ciudad saqueada y, posiblemente, se lo entregó a los templarios como garantía para un préstamo.

No se le puede negar ingenio a la propuesta, pero se trata de una teoría sobre un intercambio que pudo no existir, o que se mantuvo deliberadamente en secreto, así que no puede extrapolarse nada más allá de la especulación. Y cuando nos aplicamos al desmantelamiento de todas esas elaboradas teorías históricas, hay que tener en mente que, por todas las razones aducidas, no es posible que el mandylion fuera el sudario.

El ojo de la mente

En ausencia de una evidencia incontestable acerca de la existencia del sudario antes de su exposición en Lirey, fueron varios los

investigadores que se lanzaron en busca de pistas indirectas.

Por ejemplo, muchos creyentes dicen que la coincidencia entre la imagen del sudario y las representaciones de Jesús en el arte cristiano anterior al siglo XIV prueban la autenticidad del lienzo. Cierto es que, antes del siglo VI, existieron muchas variaciones en la descripción de Cristo —por ejemplo, a veces aparecía sin barba—, pero el repentino consenso acerca de la imagen no prueba, por sí mismo, que la aparición del sudario inspirara todo el arte posterior. Ni que decir tiene que, si el sudario es una falsificación, pudo seguir la tradición artística establecida, máxime si el falsario tenía buen ojo para los detalles y era un maestro mistificador meticuloso.

Con todo, algunos investigadores afirman haber hallado características en el sudario que establecen que influyó en artistas anteriores a su exposición en Lirey. El francés Paul Vignon, uno de los sindonólogos más celebrados, sostiene que algunas características del rostro del hombre del sudario concuerdan con descripciones de Jesús de épocas tan tempranas como el Imperio bizantino, características que ahora se conocen con el nombre de las «marcas de Vignon». La marca más famosa es una en forma de V invertida entre las cejas, que Vignon consideraba ajustada con exactitud a la tradición de la iconografía temprana de presentar a Jesucristo frunciendo el ceño. Vignon afirmaba que había aislado veinte marcas similares que coincidían con las de las primeras pinturas cristianas. Ningún icono las contiene todas —la que más se acerca es una pintura siciliana del siglo XIV, con catorce—, pero bastaron para convencer a Vignon de que el sudario de Turín se remontaba, como mínimo, al siglo VIII.

Las marcas que identificó Vignon no son exclusivas de las descripciones de Jesús en los iconos bizantinos: por ejemplo, la V característica la tienen también los santos y la Virgen María en la frente. Lo más relevante es que la mayoría de las marcas de Vignon solo son visibles en los negativos fotográficos del sudario. ¿Cómo pudieron verlas los artistas de antaño?

También plantean otras dificultades: tal como habríamos de descubrir en nuestras propias carnes, no hay más ciego que el que no quiere ver, y el refrán cobra especial sentido cuando se aplica a los seguidores del sudario. Recibieron el estudio de Vignon con los brazos abiertos, y lo celebraron como una prueba más de la

autenticidad del sudario. No obstante, un examen objetivo no es, en modo alguno, tan concluyente. Señalan, por ejemplo, la similitud que existe entre la imagen del sudario y los iconos con la marca en forma de V y el hecho de que levanten una ceja. Sin embargo, si abordamos los detalles más obvios, los primeros iconos son muy distintos del sudario. Por ejemplo, la forma del rostro del Jesús de los iconos puede ser larga y estrecha (como en el sudario) o ancha y llena. ¿Por qué un detalle menor iba a pasar a la tradición y algo tan relevante como eso, no?

La inspección minuciosa de la tela no acabó ahí: tras Vignon, llegó Alan Whanger, profesor de psiquiatría de la Duke University, en Carolina del Norte (Estados Unidos). Utilizando un instrumento que sobreponía una imagen a otra y que diseñó especialmente para la ocasión, comparó el rostro del hombre del sudario con varias representaciones de Jesús previas al siglo XIII. Su conclusión fue que encajaban de tal modo que las pinturas tenían que ser una copia fiel del sudario [87].

El criterio en el que se basaba Whanger eran los «puntos de congruencia», como los que utiliza la policía estadounidense para determinar si dos fotografías pertenecen a una misma persona. Señaló que, efectivamente, algunos de esos ejemplos mostraban más puntos de congruencia que los requeridos por la policía y el FBI para establecer una identidad. El problema que se plantea con este tipo de trabajos —tal como descubriríamos— es que son muy subjetivos, y se convierten rápidamente en una especie de test de Rorschach aplicado a unas manchas de tinta. El otro problema es que esos detalles tan finos se confunden con la urdimbre de la tela (debemos insistir, hablamos por experiencia). Y, naturalmente, para que dichas afirmaciones sean válidas, deben ser aplicables a la imagen vista a ojo desnudo, sin recurrir al negativo.

Una vez más, la subjetividad campa a sus anchas por el estudio de Whanger. Una de sus correspondencias más congruentes (con la imagen del sudario) es con un Cristo que aparece en una moneda bizantina del reinado del emperador Justiniano. Halló nada menos que 145 puntos de congruencia entre las dos imágenes: una hazaña heroica, pues la de la moneda en cuestión mide

9 mm

(es incluso menor que la cabeza de la reina de Inglaterra en las

monedas de cinco peniques). No obstante, si Whanger hizo gala de unos poderes de observación realmente paranormales, ¿qué decir de los del supuesto copista bizantino, que trabajó como un esclavo sin la ayuda de un microscopio electrónico ni lentes de contacto de mucho aumento? Y, por más que este desconocido dibujante genial tuviera la destreza técnica requerida para ello, ¿por qué habría de hacerlo, si una copia mucho más vaga también le hubiera valido?

Así, no es de extrañar que las afirmaciones de Whanger hayan sido recibidas con cierto escepticismo por otros estudiosos del sudario más objetivos. El mismo Ian Wilson se burló de sus conclusiones durante una conferencia que dio en la BSTS en abril de 1991: «¡Y eso, viniendo de un psiquiatra…!».

Whanger, que trabaja en estrecha colaboración con su esposa Mary, también ha recurrido a las pruebas botánicas para sostener su teoría sobre los orígenes del sudario. En este caso, no se trata solo de buscar polen. Los Whanger afirman que se pueden ver huellas de pétalos y de hojas en la imagen del sudario, procedentes de los ramos de flores que colocaron sobre el cuerpo. Asimismo, absortos en ampliaciones de las fotografías de Enrie de 1931, dijeron haber identificado «cientos» de imágenes de ese tipo en el sudario, la mayoría alrededor de la cabeza, aunque también observaron «muchas otras correspondientes a ramos de flores que le cubren de cintura para arriba». Incluso lograron identificar no menos de veintiocho especies de plantas a partir de las imágenes de los pétalos y, para su gran satisfacción, descubrieron que todas ellas crecen en el moderno Israel. Efectivamente, una de esas especies —una variedad del arbusto de las alcaparras— se cría exclusivamente en Israel, Jordania y el Sinaí **[88]**.

Al repasar las hipótesis de los Whanger en su propio libro y en su página web, debemos confesar que nos resultó difícil comprender a qué se referían. Por ejemplo, nos muestran una imagen de un crisantemo, y nos piden que la identifiquemos después en una ampliación de la imagen. Debe de tratarse del juego del «ojo mágico» más torpe de la historia: una especie de torbellino de manchas difusas sin ningún sentido. A todos nos resulta plausible que depositaran flores sobre un sudario durante un enterramiento, pero nos piden que veamos todo tipo de objetos, una verdadera ferretería compuesta de un clavo, un martillo, una escoba, una soga,

un troquel, la corona de espinas y un cálamo pegado a una esponja… (Naturalmente, todos ellos figuran en la historia del Nuevo Testamento, lo que resulta sorprendente, aparte de la escoba.) Dejando a un lado la naturaleza muy subjetiva de dichos hallazgos, es curioso que los discípulos optaran por amortajar a Jesús en compañía de toda esa chatarra, especialmente de los instrumentos de tortura. Hasta algunos seguidores del sudario han tenido el buen tino de sentirse profundamente abochornados por las afirmaciones de los Whanger **[89]**.

Lo curioso —mejor dicho, increíble— es que el estudio de los Whanger recibió el espaldarazo de dos académicos israelíes, el doctor Avinoam Danin, del Departamento de Evolución, Sistemática y Ecología del Alexander Silberman Institute of Life Sciences, y el doctor Uri Baruch, de la Antiquities Authority de Jerusalén. Danin y Baruch logran la proeza de relacionar su trabajo, y el de los Whanger, con las tesis de Max Frei basadas en las muestras de polen.

Danin y Baruch —que posteriormente colaboraron con Alan y Mary Whanger en *Flora of the Shroud of Turin* (1999)— combinaron la afirmación de los Whanger de que podían ver imágenes de plantas en el sudario con los análisis de polen de Frei, y utilizaron las muestras que este último tomó en 1973. La tesis clave consiste en que lograron identificar dos plantas, la gundelia (*Gundelia tournefortii*) y la alcaparra siria, que al parecer solo crecen en Israel; lo que —en su opinión— demuestra que el sudario estuvo en esa zona. La más significativa es la gundelia —una especie de arbusto espino procedente de una familia de plantas (las asteráceas) que incluye el girasol—, que afirman haber identificado tanto por el polen de las muestras de Frei como por las imágenes de dicha flor que aparecen en el sudario. (La alcaparra —*Zygophyllum dumosum*— se identificó solo a partir de la supuesta imagen de sus hojas en el sudario.) **[90]**

La metodología de Danin y Baruch es cuestionable. Por ejemplo, Danin realizó algunas de esas observaciones utilizando unos prismáticos durante la exposición de 1998 (además de ampliaciones de las fotografías realizadas a partir de las de Secondo Pia). Al igual que Frei, ninguno de los dos es palinólogo y, al igual que ocurre con Frei, los verdaderos expertos en esta disciplina dudan de la

posibilidad de que Danin y Baruch hayan podido realizar dichos análisis.

Vaughn M. Bryant, del Laboratorio Palinológico de la A&M University de Texas, con más de treinta años de experiencia en el ámbito de la palinología —los últimos diez en el área forense — declaró que los resultados de Danin y Baruch «no eran convincentes». Y, como Richard Eyde en el caso de Frei, afirma que el examen visual de los gránulos de polen a través de un microscopio, especialmente si están pegados a una cinta adhesiva, es un modo extremadamente impreciso de identificar las especies de plantas a las que corresponden **[91]**. Y el argumento más demoledor: Bryant cuestiona que sea posible distinguir polen de gundelia de las otras diecinueve mil especies de la familia de las asteráceas a partir del mero examen visual, y sostiene:

> Si la *Gundelia tournefortii* estuviera relacionada con una prueba en un caso forense, yo no estaría en condiciones de declarar bajo juramento que puedo separarla con certeza del resto de los componentes. Si los autores de este nuevo libro recientemente actualizado sí pueden, así como identificar este taxón [clasificación basada en la estructura] del polen en especies, como afirman, deberían proporcionarnos una prueba convincente, así como la relación de las técnicas y los criterios en los que se basaron **[92]**.

La tentadora paradoja

Otros investigadores se han centrado en las características que difieren de la convención artística, y defienden que son las que demuestran que el sudario es auténtico. Una es que el hombre del sudario esté desnudo, y la inusual y poco natural manera en que se cruzan sus manos. Wilson cita ejemplos que vienen a subrayar dicha opinión, como la ilustración de un manuscrito de finales del siglo XII de Budapest —conocido como el «Manuscrito Pray»— y un tapiz que le mandaron al papa Celestino II alrededor de la misma época: ambos muestran a Jesús con las manos cruzadas como en el sudario,

y el tapiz también lo muestra completamente desnudo [93].

El problema de esta argumentación es que también hay pinturas en las que personas que no son Jesús aparecen con las mismas características. En la iglesia de Berze-la-Ville, en el sudoeste de Francia, por ejemplo, hay una pintura mural fechada en 1110 que muestra a san Vicente desnudo y en una pose exacta a la del sudario [94]. Aplicando la lógica de los seguidores del sudario, este extremo demostraría que, en realidad, el hombre del sudario es san Vicente.

El hecho de que los creyentes tengan que recurrir a estas nimiedades, y a argumentos ridículos, pone de relieve el problema esencial. No existe prueba documental de la existencia del sudario antes, como mucho, de la década de 1350, pero hay referencias aisladas —como la de Robert de Clari— a objetos que podrían ser el sudario si se manipulan y extrapolan las fechas. Tampoco existe ninguna descripción escrita o representación visual —inequívocas— de nada que pueda ser el actual sudario.

Si el sudario hubiera existido antes del siglo XIV, se habría erigido en el objeto más importante de la cristiandad y hoy no albergaríamos duda alguna acerca de su existencia. Sin embargo, los defensores actuales de su autenticidad tienen que escarbar en busca de migajas de pruebas que echarse a la boca cuya relevancia es improbable, y seleccionar cientos de miles de iconos cristianos y de reliquias para dar con los pocos que guardan un ligero parecido con la imagen del sudario.

Por ejemplo, la favorita de Ian Wilson y otros sudaristas es una ilustración del mencionado Manuscrito Pray —procedente de un monasterio benedictino húngaro y fechada en la década de 1190— que muestra cómo José de Arimatea y otros discípulos preparan el cuerpo de Jesús para la sepultura. El cuerpo de la ilustración aparece en una pose similar a la del hombre del sudario, especialmente por las manos cruzadas. Debajo de esta escena, con María Magdalena y las mujeres, vemos a un ángel sosteniendo una tela, presumiblemente un sudario con el que van a envolver el cuerpo. En la tela se observan tres misteriosos puntos en los que Ian Wilson y otros quieren ver la supuesta representación de las tres «marcas del atizador» del actual sudario de Turín [95]. Pero ¿cómo es posible que ese ilustrador en concreto supiera de ese detalle del

que nadie se hizo eco en la época? ¿Por qué insinuaba veladamente que sabía de ello poniendo tres puntos en la tela? ¿Por qué no limitarse a representar el sudario como tal, y ya está? A los sudaristas se les plantea otro problema: según la teoría de Wilson, aquellos eran precisamente los tiempos en los que se suponía que el sudario era el mandylion, y que lo conservaban doblado como una toallita.

Todas esas pruebas, especialmente contrastadas con la prueba del carbono, no pasan de ser simples especulaciones, en algunos casos alimentadas por la creciente desesperación de los creyentes por demostrar la autenticidad de la tela. Ninguna de esas argumentaciones prueba que el lienzo que llamamos sudario de Turín existiera antes del límite ulterior de la prueba del carbono; es decir, antes de 1350.

Tal vez existieran varios «santos sudarios», y el actual sudario de Turín solo sea uno de ellos…, pero independientemente del momento en que surgió el falso (y pronto profundizaremos en ese detalle), no hay duda de que la época era propicia para ello.

Aunque no existen testimonios tempranos de que los peregrinos vieran nunca una sábana con una imagen impresa, las telas en las que aparece el rostro de Jesús tienen una larga tradición. Aparte del mandylion, no hay que olvidar la verónica.

También aquí —y a pesar de que se omite significativamente del Nuevo Testamento— la historia de su creación figura en muchos anales de la tradición del cristianismo primitivo, y forma parte de las estaciones del viacrucis católico. Se cuenta que cuando Jesús subía el Calvario dando traspiés bajo el peso de la cruz, salió una mujer compasiva de entre la multitud y le secó el sudor del rostro con su pañuelo. Dicen que la huella de su rostro quedó impresa en la tela. La mujer en cuestión se llamaba Verónica.

A partir de, como mínimo, el siglo XII, se conservó en Roma una tela que se denomina verónica y de la que se dice que es la misma. Se ha expuesto pocas veces al público, pero una de esas raras ocasiones fue pocos años antes de la primera aparición del sudario de Lirey —en el año santo de 1350—, cuando se mostró ante un público de peregrinos embelesados. Hecho que se comentó en toda Europa.

Pero era solo la cara de Jesús. Era fácil imaginar la candidez con

que la cristiandad reaccionaría ante una tela en la que se viera la imagen de todo el cuerpo. Una imagen que lo mostrara crucificado, preparado para recuperar su divinidad a través de la gloria final de la Resurrección. ¿Cómo podían resistirse a tal tentación los avariciosos y los desaprensivos? Nuestra opinión es que todo esto señala que, finalmente, perpetraron el fraude, o una serie de fraudes.

Persiste, sin embargo, la paradoja esencial del sudario. A partir de las pruebas históricas, nadie dudaría lo más mínimo en considerar que se trata de una falsificación realizada en el siglo XIV. Pero por otro lado, las meras pruebas científicas —al menos superficialmente— nos llevan a admitir que hay algo profundamente extraño e inexplicable acerca de la imagen. ¿Qué aducen los creyentes en la autenticidad del sudario acerca de cómo se formó la imagen? Por otra parte, si el sudario no es la mortaja de Jesús, ¿de qué otro modo se formó la imagen?

3

Teorías

> El dilema no está en escoger entre una variedad de mecanismos de transferencia, sino que no se ha propuesto ningún proceso tecnológicamente creíble que satisfaga todas las características de la imagen existente.
>
> LAWRENCE SCHWALBE y RAYMOND N. ROGERS,
>
> Científicos del STURP, 1982 **[96]**

¿Cómo pudo formarse la imagen del sudario, si es que es auténtico? Y, por el contrario, si es una falsificación, ¿cómo la hicieron? Estas preguntas han levantado ampollas en los miles de personas inteligentes que se lo han planteado desde que se conoció el auténtico grado de detallismo del sudario en 1898.

Con todo, no deja de sorprender que sean tan pocos los sudaristas que creen literalmente que sea un milagro. Naturalmente, si lo fuera, todos los esfuerzos empleados en estudios científicos hubieran carecido de sentido, dado que, por definición, los milagros quedan fuera del alcance de la ciencia. Si Dios puede llevar a cabo cualquier cosa por un simple acto de voluntad divina, no es de extrañar que pudiera hacer que la imagen de Jesús crucificado apareciera espontáneamente en una pieza de lino medieval francés, o arrojar el lienzo a un túnel del tiempo en el que estuvo los mil

trescientos años que transcurrieron desde la Jerusalén del siglo I hasta Lirey en el siglo XIV, desvirtuando así la prueba del carbono.

A lo largo de los años, los fieles se han hecho eco de la existencia de imágenes parecidas. La reliquia más sagrada del catolicismo mexicano es la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe. Se trata de una tela en la que vemos la imagen de la Virgen María, y se cuenta que se formó en el manto de un indio al que se le apareció en 1531 (para mayor conveniencia de la Iglesia, la Virgen se apareció con ropas y rasgos indígenas e instó a los nativos a convertirse a la religión de sus nuevos amos). A pesar de que se sabe que pintaron encima de la imagen, existe un cierto misterio acerca de cómo se formó la silueta (en Estados Unidos existe un Image of Guadalupe Research Project). Pese a que sus pormenores están más allá del tema de este libro, hay quienes señalan esta reliquia como ejemplo de impresión milagrosa. Si ocurrió entonces, ¿por qué no pudo ocurrir con el sudario de Turín? No obstante, nadie ha sentido la necesidad de relacionar este icono concreto con la vida terrenal de la Virgen María.

Buena parte de la atracción que la sábana ejerce en los creyentes es debida a que es un objeto que está entre lo milagroso y lo mundano, un recuerdo dejado por Cristo que ahora está abierto al escrutinio del siglo XXI. Más de un escritor ha sugerido que se trata de un acertijo deliberado, una pista dejada por Dios para devolver a la atea edad de la ciencia al buen camino. ¿Por qué, si no, iba el sudario a mostrar características que solo pueden apreciarse en nuestra era tecnológica, cuando tenemos un sistema de análisis de imágenes y fotografías por ordenador que nos lo permite? Uno de los investigadores más destacados, que reivindica una consideración puramente científica del enigma, ha llegado a afirmar que el sudario ha sido protegido por la mano divina durante su larga vida con este fin [97].

Denominar «milagro» al sudario tal vez sea infalible —o solo una excusa— para los que desean ignorar las pruebas del carbono. Pero los que se han dedicado a investigarlo y sostienen los principios de la ciencia no pueden escudarse en una salida tan fácil.

Imágenes paranormales

Hay quienes creen que los orígenes del sudario más que milagrosos son paranormales. Piensan que las fuerzas que operaron en él eran ya no divinas, sino sobrenaturales. El parapsicólogo mexicano César Tort citó la posibilidad de que la imagen sea una «pensamientografía». Existen pruebas —controvertidas, pero dignas de tomar en consideración— de que algunas personas dotadas de poderes extrasensoriales pueden crear imágenes reconocibles sobre película gracias al mero poder de la mente. El caso más famoso es el de Ted Serios, un botones alcohólico de Chicago, cuyas habilidades fueron estudiadas extensamente a mediados de los sesenta por el eminente científico Jule Eisenbud. Si existe, la capacidad de la mente para afectar los componentes ultrasensibles de la película fotográfica parecería una variante natural de la psicokinesia (PK) —la alteración del estado de un objeto físico ejerciendo únicamente una influencia mental—, cuyo representante más famoso probablemente sea Uri Geller **[98]**.

Tort señala fenómenos similares, imágenes que aparecen espontáneamente en las paredes o los suelos de los edificios. Cita un caso muy bien documentado de los años veinte, cuando la imagen del finado deán John Liddell apareció en los muros de la catedral de Oxford. Normalmente, las imágenes que aparecen son de gente de una santidad notable, pero no siempre. El profesor Hans Bender, veterano parapsicólogo que en tiempos fue mentor de Elmar Gruber, coautor de *The Jesus Conspiracy*, investigó la aparición regular de unos rostros demoníacos y de mirada lasciva durante más de veinte años en las paredes y los suelos de una casa de Bélmez de la Moraleda, en España.

El punto de partida de César Tort fue la paradoja entre las pruebas históricas y las científicas que ya hemos señalado: la imagen de la sábana es más coherente con el relato de una crucifixión (y por ende, para la mayoría, con el siglo I) que con una falsificación medieval, pero la prueba del carbono y la historia documentada muestran que es medieval. ¿Cómo es posible, se preguntaba Tort, que una tela del siglo XIV muestre una imagen del siglo I? De modo que especuló con la posibilidad de que fuera una pensamientografía, proyectada en la tela por la mente colectiva de

los peregrinos que fueron a meditar ante la tela (entonces lisa) que creían que había envuelto a su Señor encumbrado.

Tort admitía la principal objeción que puede plantearse a este argumento: incluso suspendiendo nuestros juicios acerca de la autenticidad de la pensamientografía, cabría esperar que la imagen fuera conforme a las creencias y expectativas de quienes inconscientemente la crearon. Para una mente medieval, los clavos tenían que estar en las palmas (no en las muñecas), Jesús debería ser más joven y, ciertamente, no estaría desnudo como ahí. Para explicar esto, Tort invocó otro fenómeno paranormal —la retrocognición— por el que se puede percibir psíquicamente el pasado.

Los pros y contras que nos llevan a creer o no en estos fenómenos no son el asunto de este libro, pero en el caso de las hipótesis de Tort baste con decir que ninguno de esos efectos ha demostrado operar a la escala que precisa la imagen del sudario, y que el uso de esos dos desconocidos —la retrocognición y la pensamientografía— supone, sencillamente, llevar nuestra credibilidad demasiado lejos. Tampoco explica por qué se proyectó una imagen negativa, o por qué las manchas de sangre son tan distintas del resto de la imagen. No se puede negar que constituye un intento audaz y abierto de mente por reconciliar elementos del sudario, pero finalmente genera más preguntas que respuestas.

Fuego del cielo

Una de las teorías científicas favoritas de los sudaristas es que la imagen no es, en sí misma, un milagro, sino el subproducto de uno: la Resurrección. Es la teoría del «destello nuclear», uno de cuyos representantes es el cofundador del STURP John Jackson (físico de las Fuerzas Aéreas de Estados Unidos), y que otros recibieron entusiasmados[99]. Sugieren que, dado que la imagen parece la marca de una quemadura, fue causada por una explosión, de fracciones de segundo, producto de la radiación de alta energía que emanó del cuerpo de Jesucristo al regenerarse. A partir de la prueba

del carbono, los creyentes se han volcado en esta teoría: afirman que si el sudario estuvo expuesto a la radiación atómica, la cantidad de carbono 14 radiactivo hubiera aumentado, y el sudario parecería más reciente de lo que es.

Hemos escuchado tantas formulaciones de esta teoría como sudaristas con los que hemos hablado, y parece una auténtica locura. Consideramos sorprendente que un físico experimentado pudiera haber propuesto seriamente esa idea, y que otros científicos se hubieran sumado a ella, dado que para cualquiera que tenga siquiera los conocimientos más elementales sobre cómo opera la radiación es obvio que esta hipótesis viola las mismas leyes físicas que invoca.

Para que la teoría del «destello nuclear» fuera válida, la energía desprendida hubiera tenido que ser tan potente que no solo habría destruido la tela, sino, además, buena parte de Jerusalén. Pero incluso si diéramos por bueno, en bien del argumento, que el fenómeno estuvo controlado por la voluntad divina, sigue habiendo objeciones que plantear.

Un proceso como ese jamás hubiera impreso la imagen que vemos en el sudario de Turín. Toda radiación —nuclear, termal o electromagnética (lo que incluye la luz)— se extiende desde su fuente en todas las direcciones, por lo que hubiera quemado todas las partes de la tela del mismo modo. Aunque la tela estuviera en contacto estrecho con el cuerpo, lo más que cabría esperar sería una silueta quemada en forma humana, sin rasgos distintivos y de la misma intensidad. En modo alguno la detallada y reconocible imagen del sudario. Si la tela envolvía el cuerpo, deberíamos poder ver los lados del cuerpo y de la cabeza. Tal como la conocemos, no están.

Es como si sostuviéramos una película fotográfica a unos centímetros de una bombilla y esperáramos ver la imagen de la bombilla al revelarla: lo único que veríamos sería una niebla en los lugares donde la luz hubiera impresionado uniformemente la película. Se conoce por incoherente aquella luz en la que los rayos se desprenden por igual desde el punto de origen. Sin algún mecanismo para convertirla en luz coherente —donde se hace que los rayos viajen en la misma dirección, hacia un punto específico— no se puede capturar ninguna imagen. Podemos ver la luz de la

bombilla porque el ojo está dotado de ese mecanismo, la lente, al igual que una cámara. Y dichas leyes rigen para todo tipo de radiación.

Para producir la imagen del sudario, la radiación tendría que haber ascendido directamente, perpendicular al cuerpo, y también descendido, para formar la imagen dorsal, y no haber procedido en ninguna otra dirección. Eso atenta contra las leyes de la física. Sin embargo, e incluso si la radiación se hubiera comportado así, nunca hubiera podido reproducir al hombre del sudario con ese lujo de detalles. La radiación solo puede crear una imagen al ser bloqueada por algo, por lo que proyecta una sombra. Los distintos tipos de radiaciones se ven bloqueados por distintos tipos de materiales; la luz visible no pasa a través de un cuerpo humano, mientras que los rayos X pasan a través de la piel y de los órganos internos, pero no de los huesos. Si la teoría del «destello nuclear» fuera correcta, deberíamos ver un efecto parecido al de los rayos X —un esqueleto —, no el detallado cuerpo exterior. Los defensores de la teoría nuclear aducen que los dedos parecen los de un esqueleto, pero ¿por qué el resto del cuerpo tiene una apariencia tan natural? Se puede aducir que las manos tienen ese aspecto debido a que se desangraron durante la crucifixión.

Algunos de los libros que se han publicado sobre el sudario reproducen imágenes producidas durante los días posteriores a la explosión de la bomba atómica en Hiroshima —por ejemplo, la «sombra» de la rueda de una válvula de mano proyectada sobre la pared de una gasolinera cercana— e intentaron trazar paralelismos con la imagen del sudario[100]. En realidad, no los hay. Esas imágenes son literalmente sombras: la rueda estuvo entre la fuente de radiación y la pared, bloqueando o alterando su paso. En el caso del sudario, la teoría es que la fuente de la radiación estaba dentro del cuerpo. Se solicita de nosotros que creamos que solo la bloqueó la piel y el pelo, capas que reproduce fielmente.

El único modo en que se puede sacar una imagen reconocible de un cuerpo tridimensional, utilizando algún tipo de radiación, es que la radiación se refleje desde la superficie, no desde el interior. La fuente tendría que estar fuera del cuerpo. Pongamos un caso: imaginemos que estamos haciendo un modelo de cristal de una cabeza humana colocando una intensa bombilla en su interior.

Encendemos la luz y ¿qué vemos? Solo la forma reluciente de la cabeza: no distinguiríamos los rasgos. Imaginemos ahora un busto sólido que está iluminado por una fuente externa, que refleja la luz. Podríamos distinguir sus detalles sin problemas. Aun así, nos resulta posible solo porque nuestros ojos enfocan los rayos de luz. Por el contrario, una tela cubierta de una capa de productos químicos sensibles a la luz, y suspendida ante un busto, nunca hubiera captado la imagen.

Es más, tal como señaló el miembro de la BSTS Peter Freeland, el proceso hubiera quemado, o al menos caramelizado, la sangre de la tela.

Finalmente, en su último texto antes de su fallecimiento en marzo de 2005, Raymond Rogers —miembro del STURP— le echó un cubo de agua fría a la teoría de la radiación. Su rechazo se basó en pruebas realizadas sobre fibras de la tela, que no mostraron ninguno de los efectos que la radiación debería haber tenido en la estructura y composición de la fibra **[101]**.

Así, la tan citada teoría del «destello nuclear» es la menos sostenible de todas, y merecería menos atención incluso que la hipótesis de la pensamientografía de César Tort, si no fuera porque sigue gozando de prestigio en los círculos sudaristas: por ejemplo, se le dedicó una ponencia en el simposio de Roma de 1993. Muchos de los sudaristas que permanecen al margen de la ciencia la aceptan como la explicación más plausible o, como mínimo, como una ponencia seria. Pero los sudaristas científicos también tienden a recurrir a esta teoría, lo que, evidentemente, dice más de su desesperada necesidad de creer que de su confianza en las leyes de la ciencia. La teoría tiene tantos agujeros como tendría el sudario de haber estado expuesto a ese proceso.

Sangre y sudor

Existe una segunda categoría de teorías que explican la formación de la imagen: extraños procesos naturales, reacciones químicas entre el cuerpo de Jesús y la tela del sudario.

La primera idea fue la teoría de la «vaporografía», que Paul Vignon aventuró a principios del siglo XX. Especuló con que la tela estaba impregnada de aceites aromáticos que contenían mirra y áloes, que reaccionaron con los gases amoniacos liberados por el cuerpo. (Los cadáveres de personas que mueren tras una tortura prolongada están cubiertos de un sudor cuyo contenido en urea es inusualmente elevado, y en esta última abunda el amoniaco.) Vignon llevó a cabo una serie de experimentos con dichas sustancias y, tras mucho ensayo y error, fue capaz de producir manchas vagamente parecidas a las del sudario, pero carentes del detalle de la imagen verdadera.

Recientemente, Elmar Gruber y Holger Kersten recuperaron esta hipótesis y, en los experimentos que se describen en su libro *The Jesus Conspiracy*, aplicaron una concentración de calor al cuerpo de Kersten, que antes habían untado con una mezcla de áloe y mirra. Con eso pretendían probar su teoría de que Jesús seguía vivo cuando lo envolvieron en la sábana santa. Consiguieron obtener imágenes, pero, dada la distorsión de las mismas, se vieron obligados a admitir que «el original no pudo formarse de ese modo». A pesar de su fracaso, siguen creyendo que el responsable de la formación de la imagen en el sudario de Turín debió de ser un proceso similar.

A partir de los experimentos de Vignon, se señalaron otros agentes reactivos, que incluyen un tipo de saponaria que se utilizaba en tiempos romanos para lavar las telas, un extracto parecido a la trementina extraído del pistacho cornicabra o terebinto, e incluso la sal. Afortunadamente, no hay que abordarlos individualmente porque comparten un defecto básico. Cualquier reacción química hubiera proseguido a través de la tela igual que el vapor que se evapora a través de ella, y la imagen del sudario está en un solo lado de la tela (aunque eso no se sabía en tiempos de Vignon). Y, para producir la imagen perfectamente gradada, el gas hubiera tenido que proceder en líneas paralelas y perder densidad a medida que se alejaba del cuerpo. El gas no procede así: se difunde en todas las direcciones. Lo más que podría verse es la silueta uniformemente coloreada de la figura de un hombre.

Rodney Hoare introdujo lo que él llamó la «corrección termográfica» para dar cuenta de esos problemas. Esto, tal como

hemos visto, también constituyó la base de las hipótesis de Gruber y Kersten. Partiendo de que todas las reacciones químicas precisan de cierto grado de calor, Hoare sostiene que tal vez Jesús estuviera vivo en la tumba, y que su cuerpo contenía un grado de calor más elevado que lo que lo rodeaba. De ahí extrae toda una teoría de la Resurrección —al parecer, se trataba de una simple recuperación del coma— que le llevó a hacer una serie de asombrosas afirmaciones sobre el «mensaje» del sudario **[102]**.

Hoare defiende que, si el cuerpo estaba caliente, la tela de la parte de afuera tenía que estar más fría que la de dentro, lo que explicaría por qué uno de los lados está más oscuro. La tela que estuviera más cerca del cuerpo estaría más caliente que la inmediatamente contigua, dando así lugar a la gradación de la imagen. Con todo, ninguno de los dos argumentos convence: una vez más —y por extrañas coincidencias—, el descenso de la temperatura tuvo que haber sido exactamente el adecuado para producir la forma humana reconocible. La imagen dorsal también plantea un problema. Si la espalda del hombre presionaba la tela, tuvo que atrapar el calor o, como mínimo, presionar la tela contra el cuerpo, por lo que la imagen dorsal debería ser visiblemente más oscura que la frontal. Y, sin embargo, ambos lados tienen la misma densidad. Otras críticas han señalado que, de haber estado vivo el hombre del sudario, la tela alrededor de la boca y la nariz hubiera estado distorsionada a causa del vaho de la respiración, y por lo tanto la imagen también.

El STURP planteó una objeción seria, que cabe aplicar a todas las teorías químicas. Si la imagen está compuesta de los subproductos químicos resultantes de una reacción original, debería (como ocurre con los pigmentos) haber cambiado de color cerca de las zonas que se quemaron en el incendio de 1532. (El STURP también realizó una búsqueda específica de los subproductos químicos apuntados por la teoría de Vignon, y no los encontró.)

Cualquier proceso que implique que el cuerpo emane calor depende de factores como la textura del mismo en cada punto determinado. Por ejemplo, para la teoría de Vignon, todo el cuerpo tenía que estar uniformemente empapado de un sudor de alto contenido en urea, pues, de lo contrario, la intensidad de la imagen variaría. Es concebible que la piel estuviera empapada de sudor,

pero el pelo de la barba y la cabeza no transpiran (y aunque estuvieran empapados en sudor, se interpondrían). El vapor tampoco emanaría por igual del pelo que de la piel, de modo que la imagen del rostro y la de la barba tendrían que ser muy distintas. Y no lo son.

Las teorías de los vapores químicos tampoco consiguen explicar la ausencia de distorsión en la imagen. Los intentos de reproducir la imagen colocando una tela sobre un modelo cubierto de pintura han tenido como resultado una imagen distorsionada e inerte cuando, finalmente, estiran de nuevo la tela. Cabe decir lo mismo de todas las imágenes creadas a partir de reacciones químicas.

Ninguna de estas teorías explica la presencia de la sangre. Si es sangre de verdad, tuvo que pasar a la tela por contacto con ella, pero nos consta que, al menos en parte, la imagen corporal es fruto de una acción a distancia. (Más adelante nos adentraremos con mayor detalle en este aspecto tan decisivo.) Así que habría que proponer un segundo proceso, igual de raro, y el índice de probabilidades de que dichos fenómenos se den juntos es ínfimo. Resulta significativo que los creyentes acostumbren a zanjar la cuestión con un: «Aunque, tratándose de Jesús, todo es posible». Puede que tengan razón, pero en ese caso no les asiste derecho alguno a citar como pruebas las leyes científicas conocidas. Ambas argumentaciones son incompatibles.

En 1986 ocurrió un suceso en un hospital de Thornton, en Lancashire, que se acostumbra a citar como ratificación de la hipótesis del «proceso natural». Cinco años antes, un paciente identificado solo como «Les» falleció en aquel centro de cáncer de páncreas. Al cambiar la ropa de su cama, las enfermeras hallaron una mancha en el colchón que componía la silueta clara de la espalda del desafortunado: los hombros, la espalda, las nalgas y los muslos y, lo más sorprendente, el brazo y la mano izquierdos, sobre los que estaba tumbado. También se podía observar una imagen débil y distorsionada de una parte de la cara. Era evidente que la imagen se formó en el colchón a través del pijama y de la sábana (los habían quemado, como hacían siempre, antes de descubrir la imagen, aunque sí conservaron la funda del colchón con la imagen). Aunque transcurrieron cinco años antes de que el caso llamara la atención de los médicos y los expertos forenses, el profesor James

Cameron, del London Hospital, que ha estudiado los detalles médicos de la imagen del sudario, fue capaz de demostrar que la imagen era debida a la acción de las enzimas presentes en los fluidos alcalinos. Dado el estado del páncreas del paciente, pasaron a la orina y, debido a su incontinencia, se acumularon en los huecos creados por su cuerpo **[103]**.

El caso creó revuelo en la comunidad sudarista, a pesar de que los paralelismos entre este y la reliquia son meramente superficiales. Estaba claro que la imagen de Les se había formado por contacto, y que el peso del cuerpo presionando el colchón la había distorsionado. La diferencia entre ambas imágenes es la misma que puede haber entre el rostro de alguien mirando a través de una ventana a unos centímetros de distancia, y ese mismo rostro comprimido contra el cristal.

Si en ambos se tratara realmente del mismo fenómeno, la espalda del sudario debería mostrar pruebas similares del contacto. Y no las hay. La imagen de Thornton es solo de la silueta y los huecos del cuerpo donde se acumularon los líquidos, mientras que en el sudario vemos todas las partes del cuerpo por igual. Si la imagen del sudario hubiera sido causada por una acción enzimática parecida, el fluido habría tenido que cruzar el espacio entre el cuerpo y la tela en los lugares donde la tela no está en contacto con la carne del hombre.

Las dos imágenes ni siquiera se parecen, y la teoría de las enzimas no se puede aplicar a la sábana. Naturalmente, el caso demuestra que los fluidos humanos pueden crear imágenes que no desaparecen al lavarlas. En el caso de Thornton, no la quitó ni la lejía.

Otro desconcertante paralelismo, en esta ocasión producto del mundo vegetal, es el denominado «efecto Volckringer». En 1942 Jean Volckringer, un químico colega de Pierre Barbet en el Hospital de Saint-Joseph de París, descubrió que, cuando se conservan especímenes de planta prensados entre dos papeles en las colecciones botánicas, suelen aparecer imágenes negativas en el papel y, en ocasiones, incluso en una lámina situada debajo. Al igual que la imagen del sudario, son negativas y en tono sepia, y muestran partes de la planta que no están en contacto directo con el papel. Pueden tardar años —hasta décadas— en aparecer, pero la

imagen tiene que haber sido «captada» al principio, puesto que en ella aparece la muestra cuando acababa de ser prensada, aunque luego se haya marchitado. El efecto aparece también sin exposición a la luz.

La causa del efecto Volckringer sigue siendo desconocida y, en efecto, sí guarda relación con la imagen del sudario. Ciertamente, representa el único paralelismo hallado en la naturaleza, aunque este sea a escala mucho menor y se trate de tejidos vegetales, no humanos. La «acción a distancia» que se observa aquí se aplica también en distancias mucho menores. Además, las muestras de plantas son mucho más planas que un cuerpo humano, lo que ayuda a crear una imagen no distorsionada. Resulta difícil imaginar cómo se pudo crear el sudario a partir del mismo proceso. Y, aunque lo que tardan en formarse las imágenes de Volckringer explicaría por qué no se describe ninguna imagen en la mortaja de las historias de los Evangelios, tampoco explica por qué motivo se conservó y atesoró la tela. Especialmente entre los judíos, para quienes una mortaja era una cosa tan sucia que se consideraba intocable.

Este fenómeno inspiró una original aportación del presidente honorario de la BSTS, el doctor Allan Mills, catedrático de ciencia planetaria de la Universidad de Leicester. Este sugirió que los modelos de Volckringer eran debidos a los efectos de los radicales libres, átomos inestables liberados por determinadas sustancias que, después de vagar libres durante una vida breve, se unen a otras moléculas y provocan una reacción. Considera que las plantas liberan radicales libres y que estos reaccionan con la lignina, un polímero presente en plantas y productos vegetales tales como el papel. Sus experimentos mostraron que la lignina era particularmente sensible a los efectos de los radicales libres. Y, dado que también está presente en el lino, propuso que la imagen del sudario había sido causada por lo que él llama polimerización catalizada por radicales libres. A saber, corrientes estables de aire caliente que emana el cuerpo y que contienen radicales libres, que luego penetran en el lienzo. (No coincide con Hoare respecto a que el calor implica necesariamente vida; él sugiere que el calor de un cuerpo vivo produciría corrientes demasiado turbulentas como para crear una imagen bien definida.)

No obstante, cuando en octubre de 1991 Mills dio una

conferencia sobre dicho efecto en la BSTS, admitió que esa teoría no podía explicar la imagen dorsal. Además, discutiendo algún otro aspecto de su estudio, añadió: «Detuve el experimento cuando me di cuenta de que no iba a funcionar en una tumba…». Dado que cada vez más gente apunta a un taller de alguna clase como la ubicación original más probable del sudario de Turín, para que el trabajo de Mills fuera válido en algún sentido, este al menos debería haber considerado esa posibilidad.

Todos los problemas mencionados hasta aquí prueban que la imagen del sudario no puede ser fruto de un solo proceso químico conocido, y menos aún sin el estricto control o las condiciones coincidentes requeridas. Así las cosas, no nos queda más que una explicación: la falsificación. Pero incluso esta es casi igual de problemática. Por más que dejemos a un lado los argumentos estilísticos discutidos en el capítulo 1 —el realismo nada medieval, la excelencia anatómica, el efecto negativo, etc.—, siguen existiendo enormes dificultades.

El arte de la falsificación

La mayoría de los experimentos que ha llevado a cabo el equipo del STURP pretendían detectar pigmentos artificiales —tintas o tintes— en la imagen. Los resultados fueron negativos, excepto en opinión de uno de los miembros del equipo, el doctor Walter McCrone. Este fue objeto de mucha publicidad en los meses posteriores a los experimentos al afirmar que no solo había encontrado e identificado la pintura que creó la imagen, sino que había averiguado el método utilizado por el falsificador. (El requisito «que creó la imagen» es importante: nadie discute que haya restos microscópicos de pigmento en el sudario. Se sabe que ha estado en contacto con copias pintadas, que se colocaban sobre la original para «santificarlas».)

Walter McCrone era un microanalista propietario de su propia empresa de investigación, Walter C. McCrone Associates Inc., ubicada en Chicago. Su método de identificación de sustancias

consistía en estudiarlas bajo una lente muy amplificadora, y a veces lo complementaba con pruebas químicas. Trabajó como forense en varios casos criminales y los marchantes de arte acostumbraban a consultarle acerca de la autenticidad de sus objetos. McCrone, un personaje independiente y brusco, parece deleitarse con las controversias y la publicidad.

El caso que le dio fama internacional y le granjeó la atención del mundo sudarista fue el desenmascaramiento del falso «Vinland Map». En 1957, en Barcelona, un marchante norteamericano de libros antiguos encontró un mapa que, aparentemente, databa del siglo XV y era la copia de un mapa vikingo anterior en el que se veían partes de Norteamérica. Durante años se ha especulado con que las sagas escandinavas del siglo XII, que narraban el descubrimiento y la colonización de unas tierras desconocidas al oeste, se referían a América. Eso significaría que los vikingos se adelantaron quinientos años a Colón, y el descubrimiento de Barcelona parecía corroborarlo finalmente. A simple vista parecía auténtico: los agujeros creados por los gusanos en dos libros de certificada procedencia del siglo XV coinciden con los del mapa, por lo que resulta razonable pensar que estuviera plegado entre ellos, una costumbre muy habitual en la época.

La Universidad de Yale compró el mapa en 1965, pero, después de que algunos historiadores expresaran sus dudas acerca de la autenticidad del mismo, decidieron someterlo al examen de Walter McCrone. Este extrajo partículas de tinta y las examinó bajo un microscopio de electrones. Su conclusión, anunciada en 1974, fue que la tinta contenía una sustancia —la anatasa (dióxido de titanio) — que no se inventó hasta los años veinte del siglo XX. Por lo que el mapa era una falsificación **[104]**. El caso reportó publicidad internacional a McCrone e hizo que Ian Wilson se pusiera en contacto con él para pedirle que aplicara sus técnicas al sudario.

Irónicamente, en los últimos años se han suscitado dudas muy serias respecto de los argumentos con los que McCrone desprestigió el mapa de Vinland **[105]**. En 1987, unos físicos de la Universidad de California examinaron el mapa utilizando una técnica contrastada para el análisis de agentes químicos, la emisión de rayos X por inducción de partículas, y descubrieron que la tinta contenía solo cantidades diminutas de titanio —menos de una milésima parte de

las que McCrone afirmaba haber hallado—, coherentes con las que se pueden encontrar en una tinta medieval. Parece que, a fin de cuentas, el mapa de Vinland es auténtico. Aunque (tal como era previsible) el hallazgo fue casi completamente ignorado por la comunidad académica pese a que, antes del anuncio de McCrone, los descubrimientos arqueológicos de Terranova habían probado que, efectivamente, los vikingos descubrieron el Nuevo Mundo.

El caso resulta pertinente como muestra del tipo de persona que es McCrone. Despreció los resultados de la Universidad de California y los tachó de falsos. Desmintiendo la distancia que se le supone a un científico, pareció considerar que esos resultados suponían un ataque personal, y les dirigió una carta a los miembros del equipo californiano en la que les decía que su estudio era «el primer tiro en una declaración de guerra» **[106]**.

A pesar de que su experiencia era relativa a otro campo, el interés de McCrone por el sudario se centraba al principio en la posibilidad de someterlo a la prueba del carbono y, en un inicio, su colaboración con el STURP no tenía más fin que este. Sin embargo, en 1977 realizó un intento de acercamiento independiente al rey Humberto II para conseguir el permiso para realizar las pruebas, con lo que logró enojar tanto a los custodios del sudario de la catedral de Turín como al mismo STURP. El resultado de todas esas maniobras fue que, cuando finalmente las pruebas tuvieron lugar, no se le permitió acceder a ellas **[107]**.

Después de las pruebas del STURP de 1978, cuando las muestras de las hebras viajaron a Estados Unidos, se le permitió examinarlas, primero, a través de un microscopio convencional y después a través de un microscopio de electrones, más potente. Sus conclusiones fueron extremadamente provocativas y profundamente desagradables para los creyentes: afirmó haber hallado pigmentos artificiales —pintura— en las hebras del sudario. Y como era de esperar, pese a las objeciones planteadas tanto por el equipo del STURP en pleno como por los científicos italianos presentes en las pruebas, McCrone recibió más publicidad que todos ellos juntos **[108]**.

Su conclusión final fue que las muestras contenían un pigmento conocido como rojo veneciano, producto de la pulverización del óxido de hierro. Afirmó que ese elemento era el único responsable

de la imagen del sudario. El pigmento se habría mezclado con algún medio líquido para proceder a su aplicación; las pruebas químicas revelaron la presencia de una proteína, el colágeno, que él interpretó como dicho medio. Para apoyar esas revelaciones hizo que un artista, Walter Sanford, reprodujera el rostro del sudario utilizando los mismos materiales, con resultados tolerables, pese a que no rozaban la calidad del original. Sin embargo, los hallazgos de McCrone bastaron para convencer a David Sox, que por aquel entonces era secretario general de la BSTS (y, hasta entonces, defensor de la autenticidad del sudario), de que la imagen era pintada. Como consecuencia de su súbita conversión al bando de la antiautenticidad, Sox abandonó la BSTS, en palabras de Ian Wilson, «rodeado de una conmoción mediática[109]». No obstante, y como descubriríamos por experiencia propia, Sox no fue ni el primero ni el último en tener conflictos con esa organización supuestamente neutral.

La disputa entre McCrone y el resto de los miembros del STURP suscita dos cuestiones: el origen de las partículas de óxido de hierro en las hebras, y si aquellas eran o no responsables de la creación de la imagen[110].

El óxido de hierro —la herrumbre, tal y como la conocemos— es una de las sustancias más comunes de la tierra. Está presente en el polvo, de modo que no tiene nada de sorprendente que se hallara en el sudario. No obstante, los artistas lo han utilizado como pigmento desde la antigüedad; en opinión de McCrone, las partículas tenían una forma y un tamaño que indicaba que habían sido molidas, y estaban presentes en una concentración demasiado elevada para ser debida a una contaminación accidental.

Lo que motivó la disputa con los científicos del STURP (sobre todo, con el biofísico John Heller y el químico Alan Adler) no fue la presencia de óxido de hierro, sino más bien la creencia de McCrone de que era eso lo que había creado la imagen. Realizaron una serie de comprobaciones sin la ayuda del microscopio para ver si estaba presente en las cantidades suficientes para explicar que hubiera provocado la imagen. Los procesos de escaneado con fluorescencias de rayos X a los que fue sometido el sudario en 1978 habían revelado restos de hierro, pero no se percibieron diferencias detectables en su densidad entre la imagen y las zonas sin imagen,

aunque en las manchas de sangre la concentración era más alta[111].

Se han sugerido varias explicaciones para la presencia del óxido de hierro, como que procede de la sangre y que se ha repartido por toda la superficie de la tela debido a los años en que esta ha estado doblada y enrollada. Por otra parte, también puede tratarse de un subproducto de la manufactura del mismo lino (probablemente la explicación más plausible[112]), o una consecuencia de la contaminación atmosférica. Debido a todas estas objeciones, el STURP rechazó incluir los resultados de McCrone en su informe final. Su criterio de selección suscita interesantes interrogantes acerca del posicionamiento del STURP.

Las pruebas que McCrone utilizó para detectar el medio proteínico fueron criticadas en base a que producen falsos positivos cuando se utilizan sobre celulosa, uno de los componentes del lino. Adler intentó realizar pruebas alternativas. No halló proteína en la zona donde está la imagen del cuerpo; aunque, una vez más, sí la encontró en las manchas de sangre[113].

El método y las conclusiones de McCrone han sido objeto de ásperas críticas. Cínicamente, se ha señalado que, de todo el equipo del STURP, él era el único que había sacado un provecho económico a las pruebas: mediante la publicidad que cosechó su empresa de investigaciones. Otros han señalado que sus artículos se publicaron solo en su propio periódico, The Microscope, mientras que los miembros restantes del STURP prefirieron publicar los suyos en diarios independientes, donde podían ser criticados por sus colegas. De ese modo, cumplieron uno de los principales criterios que se exigen para obtener la respetabilidad científica: todos los artículos tenían que ser examinados, y los resultados confirmados por un grupo de expertos, antes de que aceptaran su publicación. McCrone adujo que publicó sus resultados en su periódico porque le garantizaba la alta resolución de la reproducción en color de sus fotomicrografías.

Nosotros, quién lo iba a decir, debemos admitir que nos une una especie de sentimiento de camaradería con McCrone. Antes incluso de que terminara su estudio, tuvo que soportar las feroces críticas de los científicos italianos, que rozaron el maltrato puro y simple[114]. Aun así, hay que reconocer que su trabajo es de lo más

cuestionable. Para empezar, McCrone calculó unas cifras que muestran el número de partículas de óxido de hierro presente en las zonas con imagen comparadas con aquellas en las que no hay imagen[115]. Esa mayor concentración de óxido de hierro en las imágenes parece apoyar la idea de que era el resultado de una falsificación de la imagen.

Sin embargo, no distinguió entre las partículas de la imagen corporal y las de la sangre, pues concluyó que la única diferencia se debe a la cantidad de pigmento aplicado. No obstante, es una simplificación excesiva: la sangre tiene otras muchas características, la mayoría de las cuales no se pueden explicar de este modo.

Cuando John Heller señaló que el número de partículas de óxido de hierro que indicó McCrone, incluso en la zona de la imagen, era tan bajo que la imagen sería tan tenue que no se vería, la respuesta de McCrone fue que, en ese caso, «el número debía ser mayor»[116]. Ian Wilson también contradijo los datos publicados por McCrone, y señaló que parecían rebatir las propias conclusiones del científico al afirmar que había menos óxido de hierro en las hebras de las manchas de sangre que en las de la imagen del cuerpo. McCrone admitió que, en realidad, el número aparentemente preciso de partículas que había ofrecido previamente no era más que un cálculo aproximado[117].

La conclusión más razonable es que McCrone se equivocó. En todo caso, existen razones lógicas contra la suposición de que el sudario es pintado. Por ejemplo, el fuego de 1532 hubiera resquebrajado la pintura, y el agua con que lo extinguieron hubiera provocado daños comparables con los de otras pinturas. La historia ha demostrado que la imagen, a diferencia de cualquier otra que conozcamos, no ha sufrido cambio alguno debido al fuego o el agua.

Después de McCrone, la voz que lideró a los defensores de la teoría de la pintura fue la del norteamericano Joe Nickell. Se trata de un investigador privado, miembro del Committee for the Scientific Investigation of Claims of the Paranormal (CSICOP), un grupo de presión científica que realiza campañas contra la creencia en cualquier tipo de fenómeno paranormal. En 1983, Nickell publicó *Inquest on the Shroud of Turin* (que fue revisado en 1987), en el que proponía su propio método de reproducción de la imagen

del sudario [118].

Nickell sumergió una tela en agua caliente y a continuación la comprimió contra un bajorrelieve. Cuando se secó, en la tela se reflejaban con bastante fidelidad los contornos de la estatua. Luego frotó la tela con un pigmento molido del tipo indicado por McCrone (aunque antes de conocer la hipótesis de este lo había intentado con mirra y áloes molidos). Afirmó que el resultado de ese proceso fue una imagen muy parecida a la del sudario. Logró también un efecto negativo similar, pero carente de la calidad tridimensional de la imagen de la santa sábana.

Hay que decir que los resultados de Nickell, así como los que produjo Walter Sanford bajo la dirección de McCrone —aunque son más reconocibles en negativo—, nunca han logrado ser tan impresionantes como los de la imagen del sudario, aunque ambos intentos fueron obra de artistas modernos que pretendían, deliberadamente, crear una imagen negativa. Pese a que estaban mucho más familiarizados con los negativos que cualquier artista medieval, el hipotético falsario antiguo les superó.

Se criticó la sugerencia de Nickell por ser demasiado enrevesada para un presunto artista medieval y porque no había paralelismo alguno con el arte de ese periodo. César Tort también señala que Nickell cita el estudio de McCrone para respaldar el suyo. En realidad, aparte de la relación con el pigmento de óxido de hierro, el método de McCrone es totalmente incompatible con el de Nickell. El primero creía haber encontrado pruebas de que el pigmento se aplicó en forma de pintura *líquida* [119].

Pese a que reprodujeron algunas de las características de la imagen del sudario, ni el método de McCrone ni el de Nickell —ni tampoco las otras técnicas sugeridas hasta el momento— son satisfactorios, y ambos investigadores se vieron obligados a negar o a restarle importancia al significado de algunas de las características del sudario, como el efecto negativo.

Se propusieron técnicas distintas a la pintura. Una de ellas, basada en el efecto de chamuscado que se crea calentando una estatua de metal de tamaño humano y envolviéndola con una tela. Aunque finalmente, y una vez más, el resultado fue una imagen inflada y distorsionada. Otros han sugerido que la imagen es fruto de la estampación con ayuda de arcilla y ocre amarillo, o que la

dibujaron con yeso rojo. Ninguno de esos procedimientos sirve; aunque las dos últimas propuestas evocaban técnicas del Renacimiento, no medievales.

Para ser justos, hay que decir que los creyentes (que tienen la mayor parte de la literatura sudarista de su lado) las descartaron con demasiada rapidez. Por ejemplo, hubo un intento de explicar que el efecto de chamuscado podía ser debido a algo parecido a la «tinta mágica» —fabricada con zumo de limón o similar—, que parece clara cuando se aplica, pero oscurece bajo el efecto del calor. La desestimaron, y sin duda la lógica les asistía, en base a que era imposible pintar una imagen tan grande y detallada con tinta invisible. Tampoco consideraron la posibilidad de que ciertas características del sudario se debieran a algún tipo de estampación, pues el STURP estuvo buscando específicamente rastros de tinta en él, y no halló ninguno.

Con todo, nadie (que sepamos) ha aunado ambas propuestas y ha reparado en que se puede estampar con tinta invisible. No es que creamos que sea ese el método utilizado por el creador del sudario —pese a que, como veremos, la idea de la tinta invisible tiene su relevancia—, pero muestra lo cauteloso que hay que ser antes de aceptar los argumentos de los creyentes sin cuestionarlos.

El quid de la cuestión

Hemos expuesto todas las teorías, tanto las que defienden la autenticidad del sudario como las que la niegan —incluidas algunas demasiado extravagantes como para ser mencionadas—, y, en nuestra opinión, ninguna propone argumentos irrefutables. Sin embargo, se observa que, al analizar los argumentos que sostienen o rebaten dichas teorías, aparecen una y otra vez los mismos problemas.

El más significativo es que la imagen no esté distorsionada. Ninguno de los procesos por los que se ha pretendido explicar su creación —ya sea el contacto con el cuerpo, el calentamiento de una estatua metálica o incluso la teoría del destello nuclear—

podría dar lugar a una imagen sin distorsión alguna. Además, ¿por qué vemos la parte frontal y la dorsal de la imagen y no la parte superior de la cabeza y los lados?

La conclusión inevitable es que el sudario nunca envolvió un cuerpo, vivo o muerto. *Sea cual sea el modo en que se formó la imagen, la tela tuvo que haber estado completamente plana*. Dicho extremo fue reconocido hace tiempo por los creyentes, pero lo han subestimado arteramente en más de una ocasión. Para explicarlo, han aducido que algo debía de sujetar el sudario a ambos lados del cuerpo. La idea más popular es que el cadáver debía de estar rodeado de ramilletes de especias —que, posteriormente, se iban a utilizar durante los ritos funerarios que se celebrarían después del sabbat—, y que el sudario cubría las especias y estaba plano **[120]**. Pero eso solo hubiera podido funcionar si el cuerpo estaba tumbado sobre la mitad de la tela, rodeado de los ramilletes de especias y cubierto con la otra mitad del sudario. Dada la precipitación con la que el Evangelio nos cuenta que se sepultó a Jesús (pues se aproximaba el *sabbat*), ¿por qué optaron por un procedimiento tan complicado?

Otra versión, propuesta por Rodney Hoare **[121]** y que afirma que el cuerpo fue colocado en un sarcófago de piedra sin tapa y que la tela cubría aquel, resulta aún más absurda. Presumiblemente, la tela también estaba debajo del cuerpo —y en contacto directo con él—, puesto que no existe diferencia alguna en calidad, color, intensidad y «enfoque» entre la imagen frontal y la dorsal.

El absurdo subyacente en dichas sugerencias nos muestra que la fe es capaz incluso de mover las montañas del sentido común con aparente facilidad. Si el lienzo estuvo sostenido sobre el cuerpo, las manchas de sangre plantean problemas importantes. A diferencia de la imagen corporal, fueron causadas añadiendo alguna sustancia —sangre real o falsa—, por lo que no pudieron pasar a la tela cruzando de algún modo el espacio entre el cuerpo y la tela estirada. No es un detalle insignificante, puesto que se considera que las manchas de sangre son el detalle anatómico más perfecto. Solo pudieron pasar a la tela mediante el contacto directo.

Una y otra vez, en la documentación de que disponemos acerca de las primeras investigaciones, nos topamos de bruces con la diferencia que existe entre la imagen del cuerpo y la de la sangre.

La teoría del destello nuclear, por ejemplo, podría explicar la calidad chamuscada de la imagen corporal, pero probablemente la temperatura requerida habría destruido la sangre (y la materia orgánica) no solo de la tela sino de los alrededores. Y ninguna de las teorías de la reacción química explica cómo llegó la sangre hasta ahí.

Como hemos visto, algunos teóricos intentan atribuirlo a dos procesos simultáneos, como en el caso de la teoría del doble fenómeno paranormal de Tort. Solo que no únicamente se trata de dos procesos distintos, como han aducido sus defensores, sino que además *se excluyen mutuamente*. Cualquier proceso que explique la formación de la imagen corporal impediría *de facto* la formación de la imagen de la sangre, y viceversa. Dichas anomalías solo podrían reconciliarse en el caso de que alguien las simultaneara deliberadamente para falsificar el sudario.

Otras singularidades de las manchas de sangre corroboran también la idea de que se trata de una falsificación. A finales de la década de los setenta, el miembro de la BSTS Peter Freeland apuntó muchas de esas características, que los creyentes ignoraron sistemáticamente[122]. Las manchas de sangre son demasiado perfectas. Sí, proceden exactamente como cabría esperar dada la naturaleza de las heridas, pero ¿en qué estado se hallaría la sangre durante la formación de la imagen? Si la sangre hubiera coagulado, no habría empapado la tela. Por otra parte, si se hallaba en estado líquido habría pasado a la tela y las fibras la habrían absorbido. Ciertamente, no habría presentado la perfilada definición que ha impresionado —y asombrado— a los científicos forenses.

Tal como cabría esperar, los creyentes no han tardado en replicar. Sugieren que envolvieron el cuerpo con el sudario en el momento preciso en que la sangre tenía la consistencia adecuada; ni demasiado coagulada como para quedarse pegada a la tela, ni tan líquida como para perder definición. Pero sabemos que empapó la tela, de modo que debía de estar lo bastante fluida para ello. Además, su argumento presume que toda la sangre, que manaba de distintas heridas, alcanzó la misma consistencia en el mismo momento. Sin embargo, incluso en el caso de que hubieran envuelto el cuerpo en el sudario inmediatamente después de bajarlo de la cruz, parte de la sangre habría estado completamente coagulada,

otra semicoagulada y otra aún muy líquida. Después de todo, según el relato del Evangelio, las heridas le fueron infligidas en distintos momentos del día.

Las heridas de la corona de espinas se las hicieron por la mañana, así como las marcas de la flagelación (en las que se aprecian rastros de sangre). Los orificios de los clavos, que evidentemente se le practicaron cuando lo fijaron a la cruz, estuvieron sangrando todo el día, y el ángulo de los regueros de sangre así lo confirma. La última herida es la mayor, y se la causó la lanza de un centurión en un costado. El flujo de sangre a esa altura era tan líquido que le corría por el flanco hasta la parte lumbar cuando tumbaron el cuerpo en el sudario.

Sin embargo, e independientemente de su estado, todas esas manchas de sangre parecen exactamente iguales en el sudario. Además, un análisis más detallado de las heridas del cráneo corrobora el alegato en contra de la autenticidad de las manchas, tal como sugirió Peter Freeland: sí, son especialmente impresionantes a simple vista y no parecen, en absoluto, las embarraduras improvisadas de un artista. La sangre mana de unas heridas del tamaño de un alfiler, o una espina, y forma goterones. Y la sangre que brota de la mayor de las heridas de la frente incluso mancha los pliegues de la ceja sobre la que gotea. Los médicos han corroborado que así es como se comporta la sangre que mana de las heridas de este tamaño e infligidas en esa parte del cuerpo.

Sin embargo, como cualquier lector de novelas policíacas sabe, de las heridas de un muerto no mana sangre. Aquí, sin embargo, parece que la sangre está manando en el momento en que el observador la contempla. Dicha característica, que a menudo se ignora convenientemente, es crucial en la historia. Aun así, hay algo que no funciona en la sangre del cráneo. Esos regueros de sangre tan «perfectos», especialmente en la parte de atrás de la cabeza, *son visibles a través del pelo*. Naturalmente, eso es imposible. La sangre que mana de los pinchazos de la cabeza se amazacotaría en el pelo y las manchas no tendrían esa definición; no veríamos más que un pegote de sangre. Sin embargo, en el sudario podemos ver las diminutas heridas de la cabeza distintivamente. Asimismo, igual de sorprendente resulta el hecho de que algunos de los regueros de sangre parecen extenderse mucho más allá del rostro.

Quien lo hizo no era ningún aprendiz de artista. Sin embargo, también queda claro que —al menos en lo relativo a los regueros de sangre— el artífice era excesivamente perfeccionista. Por una vez, en esta imagen tan sorprendente las consideraciones estéticas pasaron por encima de la estricta precisión.

Existen otras anomalías en los regueros de sangre del sudario. Las heridas causadas por los azotes, tal como señaló Joe Nickell, tienen considerablemente menos sangre de la que deberían tener[123]. Anthony Harris, autor de *The Sacred Virgin and the Holy Whore*, indicó lo mismo y, más aún, observó que las heridas no se superponían, por lo que sugirió que las habían distribuido cuidadosamente por razones estéticas o con el fin de crear un efecto dramático[124].

Existe un problema similar con la sangre que mana de la muñeca. Pese a que la herida es famosa como ejemplo de la precisión anatómica de la imagen —no solo porque está en la muñeca, sino también por el ángulo en que la sangre baja por el brazo—, no se ha prestado tanta atención al hecho de que tanta precisión no se corresponde con la autenticidad del sudario. Tal como el doctor y físico australiano Victor Webster le señaló a Ian Wilson en 1978, el reverso de la muñeca debía de estar comprimido contra la madera de la cruz y la sangre que se desprendiera tenía que estar muy manchada[125]. ¿Se reabrió la herida cuando bajaron el cuerpo de la cruz? Los defensores de la autenticidad del sudario deberían decidirse por una de las dos explicaciones, ya que ambas no son posibles a la vez: ya argumentaron que el cambio de ángulo del reguero demostraba que cuando la sangre fluía por el brazo, el hombre estaba clavado en la cruz.

En el libro que Ian Wilson escribió en 1998, *The Blood and the Shroud*, explica dicho fenómeno aduciendo que las representaciones tradicionales de la crucifixión son erróneas y que, en realidad, a las víctimas las crucificaban de cara a la cruz[126]. Tal vez sea cierto, pero lo interesante es que Wilson solo saca el tema para resolver uno de los problemas más serios que existen con el sudario. Y, significativamente, ningún otro sudarista acepta que el método de crucifixión fuera ese. Se limitan a ignorar deliberadamente dicha anomalía.

También está la cuestión de la parte dorsal de la imagen. Tiene

la misma intensidad que la frontal. Si es auténtico, la espalda habría estado en contacto directo con la tela y la imagen debería estar distorsionada, como en el caso del hospital de Lancashire. Pero no es así. Asimismo, si fuera producto de alguna reacción química sería más oscura que la imagen frontal, dado que el cuerpo hubiera oprimido más la tela y habría comprimido los vapores responsables de la formación de la imagen. Sin embargo, el matiz es el mismo en ambas caras. Aparte de que algunas teorías —como la de Allan Mills — no explican en absoluto la formación de una imagen dorsal.

Tal como hemos visto, se han formulado varias teorías para justificar hábilmente la prueba del carbono y reabrir así la posibilidad de que el sudario sea auténtico. No obstante, esta prueba no es necesaria para demostrar que la imagen es una falsificación. Una falsificación única y espléndida, de acuerdo, pero falsificación al fin y al cabo. Las claves más decisivas en el sentido de que la hizo la mano del hombre son:

- La ausencia de referencias de un santo sudario con una imagen anteriores al siglo XIV, y los fallos en las teorías que pretenden explicar dicha omisión, como la hipótesis del mandylion.
- La ausencia de mención alguna de dicho objeto tanto en el Nuevo Testamento como en los primeros textos del cristianismo.
- El hecho de que el sudario tuvo que estar plano cuando se formó la imagen, pues de lo contrario, esta estaría distorsionada. Esto requisito es válido tanto para la imagen frontal como para la dorsal. *El sudario nunca envolvió un cuerpo*.
- El hecho de que se requieran dos procesos distintos, e igualmente únicos, para crear la imagen del cuerpo y la de la sangre.
- Las anomalías en los regueros de sangre. Son casi perfectos, pero no del todo.

Si nos atenemos a las pruebas que existían acerca del sudario en 1988, su misterio es aún más sorprendente. Todo indica que se trata de una falsificación: la prueba del carbono, las pruebas históricas, las significativas anomalías en la posición de la tela y en las

manchas de sangre. Pero no es una pintura. No podíamos ignorar el trabajo del STURP y de otros científicos. Y, pese a que la mayor parte de los sudaristas se deja influir por sus inclinaciones religiosas, no era nuestro caso. Tampoco cabe considerarnos escépticos en asuntos paranormales (que incluyen los llamados «milagros»). En definitiva, no tenemos ningún interés creado ni en un sentido ni en otro.

Seguimos remitiéndonos a los datos. El depurado realismo de la imagen y su excelencia anatómica están en absoluta contradicción con lo que cabría esperar de un falsario medieval. La teoría del destello nuclear fue la que nos encaminó, al hacernos caer en la cuenta de dos factores decisivos. El primero es que, si la imagen se creó realmente a partir de un cuerpo humano, la energía que se utilizó —radiación nuclear, rayos o, simplemente, la luz—, fuera cual fuera, tuvo que reflejarse en el cuerpo, no emitirse desde dentro. El segundo es que la energía tuvo que dirigirse o concentrarse de algún modo; de lo contrario no existiría ninguna imagen reconocible.

Al resumir los resultados de las pruebas de 1978, el científico del STURP Lawrence Schwalbe escribió: «La eliminación de todo método conocido no prueba que un artista o falsificador astuto no hallara un método desconocido para nosotros» [127]. Estas palabras iban a cobrar valor profético en lo que a nuestra obra se refiere, pese a que la descripción del hipotético falsificador como «astuto» era, tal como íbamos a descubrir, ¡una estimación claramente insuficiente!

En un estadio aún tan temprano, comprendimos que, aunque el sudario fuera obra de un artista, estaba muy lejos de ser la tosca falsificación que tan bruscamente despreció Teddy Hall. Quien la creó poseía conocimientos que se adelantaban, con mucho, a su tiempo, y utilizó un método tan efectivo que sigue confundiendo a la élite de los científicos del siglo XXI. Es evidente que no se trataba ni de un artista al uso ni de una persona corriente.

Durante los meses que siguieron al anuncio de los resultados de la prueba del carbono, descubrimos que el creador del sudario de Turín era mucho más que un artista brillante. Poseía, en un sentido insólito hasta el momento, una de las mentes más extraordinarias que ha conocido el mundo.

4

Corresponsales

> El sudario sigue siendo un objeto digno de contemplación, y la identidad del autor, brillante y desconocido, el mayor misterio pendiente.
>
> Profesor PAUL DAMON,
> del laboratorio de radiocarbono de
> Arizona **[128]**

Hasta el momento, hemos presentado los pormenores históricos y científicos del sudario, y todas las teorías que se han esbozado para explicar la imagen con la mayor objetividad de que hemos podido hacer acopio. Pero, inevitablemente, esta historia es también la nuestra, y en realidad empieza aquí.

Los resultados del carbono se anunciaron el 13 de octubre de 1988. Al cabo de dos meses, Lynn iniciaría una relación intermitente de dos años con Ian Wilson. Durante ese periodo, solicitaron sus servicios como consultora para una exposición de imágenes del mundo paranormal celebrada en la Royal Photographic Society de Bath (Gran Bretaña) y que llevaba por título «The Unexplained» («Lo inexplicado»). La administradora de esta institución, Amanda Nevill, y Lynn pasaron horas discutiendo acerca del contenido de la exposición, aunque a menudo sus conversaciones derivaban hacia otros temas. Se mostraron de acuerdo en que los resultados del carbono no le habían restado fascinación al sudario, sino que la habían incrementado: sin embargo, lo que más sorprendió a Lynn fue que a Amanda se le

ocurriera, de pronto, que el sudario debía incluirse en la exposición. A Lynn la embargaba entonces la abrumadora sensación de que ese objeto estaba invadiendo su vida. Estaba el peso de su relación con Wilson, además de la impresión de encontrarse con la sábana santa a cada paso. Al principio, defendió con vehemencia que no había que incluirlo en la exposición.

De cualquier modo, no tardó —aunque fuera a regañadientes— en aceptar no solo que se incluyera, sino que fuera el centro de atención de toda la sala. Naturalmente, el lienzo permaneció en su encierro del cofre sagrado de Turín, pero Wilson consiguió una transparencia de tamaño real que la RPS recibió en préstamo. Amanda hizo construir una caja de luces en la que exponerla: como la imagen mide más de cuatro metros de largo, construir la caja costó unas novecientas libras esterlinas (posteriormente la compró el British Museum, y algunos meses después exhibió la transparencia en el marco de la exposición «Fake: The Art of Deception»).

Se colgó un negativo de tamaño natural en la pared adyacente para que los visitantes pudieran comprobar todos los detalles después de haber visto el «original real» en la vitrina. Constituyó un éxito sin precedentes. Durante los pocos días que duró la exposición, Lynn no logró alejarse mucho de allí, como una inquieta madre protectora, y los visitantes se acercaban y charlaban con ella acerca de la exposición. La réplica del sudario, en su lugar de honor, era lo primero en lo que reparaban las visitas en cuanto entraban en la exposición. El «infortunio» de los resultados del carbono estaba muy reciente en sus mentes, y se convirtió en su tema favorito.

Algunos visitantes manifestaron sus dudas acerca de los resultados del carbono, y dijeron que la imagen era, obviamente, milagrosa y que los científicos debían de haberse equivocado. Lynn se limitó a asentir expresando una aquiescencia parcial, dado que tiene sus propias ideas acerca de la arrogancia de los científicos. Pero algunas de las personas con las que habló le dijeron, de un modo un tanto vago, que habían «oído en alguna parte» o «leído en algún sitio» que el sudario era una falsificación de Leonardo da Vinci o de alguien de su «taller». Fue algo extraño: eran muchos los que parecían saber de una relación entre Leonardo da Vinci y el

sudario, pero no recordaban de dónde habían sacado la información. Quien sí lo recordaba claramente era Helen Moss, vecina de Lynn, que le contó que los profesores de su escuela judía de Leeds le habían enseñado que el sudario era una falsificación del maestro.

Clive fue a la inauguración de la exposición y a otras actividades paralelas. En aquellos días, esa extraña unanimidad en las opiniones de los visitantes acerca de Leonardo y el sudario resultaba poco significativa para los dos. Ambos comentamos, sin embargo, que tenía sentido que casi el único hombre conocido lo bastante listo para perpetrar un fraude tan sorprendente lo hubiera perpetrado efectivamente.

La exposición causó cierto revuelo mediático, y Lynn apareció en la radio y la televisión realizando una visita guiada de la exposición. Dada la experiencia adquirida en los programas radiofónicos de Clive Bull y Michael van Straten en la LBC de Londres, se sintió cómoda ante el micrófono. Uno de los periodistas que acudieron a la cita de Bath fue John Sugar, del Servicio Mundial de la BBC, y después de hacer tomar algunas imágenes de la exposición, discutieron largo y tendido sobre el sudario. Como consecuencia del creciente entusiasmo de Lynn por la sábana, John Sugar la invitó a un magacín monográfico sobre las consecuencias de los resultados del carbono. No podíamos imaginar lo que nos iba a deparar la suerte, gracias, tal vez, a ese programa. Decimos «tal vez» porque, en la misma época, Lynn expresó las mismas opiniones en la LBC, y ninguna de las investigaciones llevadas a cabo ha conseguido determinar cuál de esas emisiones desencadenó los acontecimientos posteriores.

Con el paso de los años, como cualquier persona que haya aparecido en radio o televisión —máxime si se dedica a temas paranormales—, Lynn ha recopilado su parte alícuota de cartas anónimas y desagradables. Algunas son obvias: escritas en tres tintas distintas, por ejemplo, en cuartillas meticulosamente recortadas; mientras que otras parecen perfectamente cuerdas hasta que repara uno en lo ridículo. Descubrimos que les delataban confesiones como, por ejemplo, que sospechaban que la inteligencia extraterrestre nos acecha desde los televisores.

Poco después de su aparición en esos dos programas, Lynn

recibió una carta de un completo desconocido. Para empezar, la alarmaba más que la carta fuera dirigida a su domicilio particular que el contenido mismo. Estaba muy enfadada, ¡quería la cabeza de los responsables de la LBC o la sede de la BBC en la Bush House! Todos negaban haberle facilitado sus detalles personales a nadie.

La carta era intrigante. La firmaba, simplemente, «Giovanni» y trataba de Leonardo y del sudario, pero llevaba la historia a unos extremos que parecían de pura fantasía. En la radio, lo único que dijo Lynn es que había quien implicaba al maestro en la falsificación, pero ese hombre afirmaba saber con certidumbre que el responsable del sudario era Leonardo. Giovanni le recomendaba la lectura de *El enigma sagrado*, de Michael Baigent, Richard Leigh y Henry Lincoln, como telón de fondo de la historia de Leonardo y el sudario. Y le comunicaba que se pondría de nuevo en contacto con ella.

Debemos admitir que, habiendo leído ambos el libro, no sabíamos más que antes acerca de Leonardo y el sudario, aunque el artista aparece en la historia como gran maestre de una sociedad secreta. La única referencia de dichos autores al sudario de Turín se halla en su segundo libro, El legado mesiánico, ¿hubo más de un Cristo? (The Messianic Legacy, 1986), donde reflexionaban sobre un extraño fenómeno que se da entre sus lectores:

> Eran […] muchas las personas que, de un modo un tanto inexplicable, insistían en que abordáramos el tema del sudario de Turín. «¿Qué piensan del sudario de Turín?», nos preguntaban una y otra vez. (Era verdad, ¿qué pensábamos?) O «¿en qué medida afecta esta tesis al sudario de Turín?». Lo extraordinario era lo frecuente de este non sequitur **[129]**.

Estaba claro que existía la sensación de que los acontecimientos y teorías de los que se hace eco *El enigma sagrado* guardaban alguna relación con el sudario, aunque nadie sabía determinar en qué sentido. Naturalmente, y llegado el momento, conseguimos establecer la conexión…

Nuestro hombre misterioso, Giovanni, había realizado afirmaciones sorprendentes acerca de Leonardo y el sudario. Nuestra primera reacción a la carta fue, ni que decir tiene, una risa

nerviosa. Sin embargo, también teníamos la extraña e imperiosa sensación de que lo que decía podía desbloquear la búsqueda. Los comentarios de los visitantes de la exposición habían dejado bien asentado que la atribución de Giovanni de la autoría del sudario a Leonardo no era nada nuevo. Al parecer, era un rumor que circulaba en el inconsciente colectivo. No obstante, Giovanni le sumaba detalles dramáticos que le daban mucho más cuerpo a la historia. Nos ofrecía informaciones que, a pesar de que parecían escandalosas, daban ciertamente que pensar.

Dijo que Leonardo había posado con su propio rostro para el sudario. Ese rostro barbudo, sereno y enjuto que siempre se atribuía al mismo Jesús era en realidad Leonardo, perpetrando una broma sacrílega para la posteridad. Si no bastara con eso, fue más allá, mucho más allá. Afirmó que el cuerpo del sudario, del cuello para abajo tanto en la parte delantera como en la dorsal, era el de un hombre auténticamente crucificado, una víctima del *quattrocento* del legado del siglo I que muestra las cotas de inhumanidad del hombre con el hombre (o con Dios, dependiendo de nuestra opinión sobre la naturaleza de Jesús). Pero Giovanni no tenía información acerca de un tema crucial: ¿de verdad Leonardo había torturado a alguien hasta matarle de ese modo tan horripilante en aras de la fidelidad histórica, o había utilizado a alguien que ya estaba muerto?

Eso no era todo. Nuestro informante nos dijo que Leonardo no había creado la imagen del sudario pintando ni usando ninguna otra técnica conocida, tal como el bronce frotado. Sostenía que representaba la mayor y más osada innovación del maestro, dado que la imagen era fruto de «la acción química y de la luz, una especie de impresión alquímica». En otras palabras, en realidad el sudario es una *fotografía compuesta* de Leonardo da Vinci y de alguna infausta víctima crucificada cuyas contusiones captó, para la posteridad, una cámara del siglo XV.

Al menos no se sacó de la manga que el hombre del sudario era un extraterrestre procedente de Betelgeuse, aunque, para nosotros, la extravagancia de sus alegatos rozaba ese calibre. Además, ¿por qué motivo seguía ocultándose en el semianonimato de llamarse solo «Giovanni»? Por aquel entonces, guardamos su carta en la carpeta de «Zumbados y Chalados», que es a donde creíamos que

pertenecía.

Con todo, sus palabras seguían resonando en nuestras cabezas. La idea de que la imagen del sudario pudiera ser algún tipo de fotografía tenía sentido; después de todo, la característica más inexplicable del sudario es que se *comporta* como una fotografía.

Quienquiera que fuese Giovanni, pronto se hizo evidente que debíamos tomar en serio sus comentarios. Como hemos visto, algunos visitantes de la exposición habían expresado la idea de que Leonardo tenía algo que ver con la falsificación del sudario, y Giovanni la había trascendido incluso. Aunque nunca llegamos a conocerle ni a saber de sus motivos, y pese a que, hasta la fecha, seguimos mostrándonos escépticos con todo lo que esté relacionado con él, agradecemos sus pistas, que nos proporcionaron vías de acceso rápidas y valiosas a la investigación que culminó con este libro.

El rostro del maestro

Hubo otro momento especial, cuando nos llegó una nueva pista, que recordamos con cierta admiración y mucho afecto. Algunos días después de haber recibido la primera carta de Giovanni, Lynn invitó a Abigail, la hija de Amanda Nevill, a unirse a nosotros durante un paseo por la exposición, por la que deambulamos cavilosos. La niña, una criatura inteligente y despierta de siete años, resultó ser una compañía encantadora que hacía comentarios mucho más pertinentes que los adultos acerca de la exposición. En una de las salas, nos detuvimos ante el negativo a tamaño natural del hombre del sudario. Lynn pensó que tal vez la visión de ese ejemplo de la tortura física no era apropiada para una niña (pues tiene opiniones parecidas a las de los cátaros acerca de las imágenes del martirio) e intentó llevársela. Sin embargo, Abigail tenía la cabeza ladeada y contemplaba solemnemente la imagen.

«¿Por qué tiene la cabeza tan pequeña? ¿Por qué está mal puesta?», preguntó inmediatamente. Lynn miró la imagen y le dio un vahído. De pronto, fue como en el momento culminante de la

historia de *El nuevo traje del emperador*. «No *pega*», anunció Abigail con mucho énfasis y cierto disgusto ante semejante chapuza. Luego, perdió interés. Pero Lynn no. Se las ingenió para sacar otro tema de conversación y guardó un silencio momentáneo acerca de la observación de la pequeña. Sin embargo, estaba exultante para sus adentros, pues era evidente que eso significaba algo importante, algo definitivo. Si quieres saber la verdad, pregúntasela a un niño.

La observación parecía corroborar los comentarios de Giovanni acerca de que el sudario era una imagen compuesta. Si Leonardo hubiera superpuesto su rostro sobre el cuerpo de otra persona, no se ajustarían el uno al otro a la perfección. (En ese momento no teníamos la menor idea de lo complicada que era su técnica: posteriormente, cuando intentamos replicarla, supimos de sus problemas.)

A Clive también le sorprendió mucho el comentario de Abigail y la velocidad a la que parecían encajar las cosas. Con todo, aún nos quedaba mucho camino por recorrer antes de que pudiéramos sostener esta radical perspectiva con una propuesta coherente.

Seguíamos con nuestras vidas, aunque Lynn admite que se fue a una biblioteca para ver qué aspecto tenía realmente Leonardo. Quería saber cómo era: para su vergüenza, años de estudio no le habían dejado una imagen mental, ni tan siquiera vaga, del aspecto del maestro florentino. Tuvo que ir a comprobarlo; ¡a fin de cuentas, si resultaba ser bajito y obeso no hubiera sido un candidato adecuado para compararse con la imagen barbuda y enjuta del hombre del sudario! Lynn recuerda que contuvo la respiración al abrir el libro de historia y hojear sus páginas. Pero ahí estaba: delgado, barbudo, apuesto.

Algunas semanas después, Lynn fue a comprar una postal de felicitación y vio, de refilón, la imagen de Leonardo en un montón de tarjetas. Intrigada por saber para qué podía quererlas la gente —tal vez se hubiera desatado una locura por los maestros clásicos de la que no estaba enterada—, se puso a investigar. En realidad, lo que había visto era una reproducción del retrato del hombre del sudario pintado en 1935 por Ariel Aggemian. En el reverso de la postal se podía leer, expresado con mucha seguridad: «Está usted contemplando un retrato de […] el Sagrado Rostro de Jesús […] tomado del santo sudario de Turín». Lynn no pudo objetar nada a

este último comentario, pero el primero le hizo exclamar un vehemente: «¡De eso nada!», incluso en aquellos tiempos.

Quedamos a comer en cuanto nos fue posible, y Lynn acudió con un libro acerca de Leonardo y la postal. Necesitábamos que alguien completamente ajeno y desinteresado por el estudio del sudario nos corroborara esos datos. Por aquel entonces, Lynn era una periodista freelance que trabajaba para una revista femenina, y esa tarde habían organizado una espectacular sesión fotográfica para su sección de moda. Llevó el libro y la postal a los vestuarios de las modelos. Partiendo de que, en el mundo de la moda, todo el mundo está acostumbrado a que le hagan preguntas raras, ya sea acerca de sus costumbres más íntimas o de su opinión sobre la última máscara de pestañas que ha salido al mercado, Lynn les enseñó las imágenes y les dijo: «¿Qué os parecen?».

La respuesta fue instantánea y extremadamente gratificante. De las quince a las que pilló entrando y saliendo de los vestuarios (¡a veces Lynn trabaja muy duro!), once dijeron sin duda alguna que se trataba de la misma persona. Dos de ellas comentaron: «No sé qué pretendes que diga… aparte de que es la misma persona». Una dijo que no entendía qué quería Lynn y que tenía cosas que hacer. Y la última dijo que reconocía al hombre del sudario porque era católica y que esperaba que Lynn no fuera irrespetuosa al respecto. Si está leyendo estas páginas, cosa que dudamos, le pedimos disculpas.

Es evidente que esta encuesta popular y extraoficial no prueba nada, pero lo cierto es que el ojo humano es mejor juez que casi cualquier otro equipo de monitorización, análisis o comparación de imágenes, ya sea de cámara u ordenador. Lynn tuvo la precaución de no dar pistas a las modelos, porque lo que buscaba era su reacción. Lamentamos no haberles pedido sus datos para futuras referencias, pero, aun así, el episodio vino a sumarse al creciente entusiasmo que sentíamos por el estudio y la investigación sobre Leonardo y el sudario. Y, ciertamente, nos arrancó una sonrisa cuando, meses después, Rodney Hoare y Michael Clift, de la BSTS, afirmaron, respectivamente: «Yo no le veo ningún parecido» y «El hombre del sudario no se parece en nada a Leonardo».

Por otra parte, otros creyentes no tienen dificultad alguna en ver el parecido. Uno de los momentos cumbre de nuestra carrera fue en 2001, durante la filmación de un documental sobre nuestro trabajo

producido por el National Geographic Channel. El programa incluía un apartado sobre el escultor italiano Luigi Mattei, especializado en esculturas a tamaño real de Jesús basadas —y lo cree firmemente— en la imagen de la sábana. Durante la filmación, Mattei declaró espontáneamente que a menudo había reparado en el sorprendente parecido existente entre la imagen de «Jesús» del sudario y Leonardo da Vinci **[130]** …

La revelación de Sión

A lo largo de los meses siguientes, recibimos un total de trece cartas de Giovanni en las que seguía dándonos información acerca de Leonardo y el sudario, y cuyo contenido es correcto según hemos podido comprobar a partir de investigaciones y experimentos propios e independientes. Para resumirlos, estos son los aspectos más importantes de su teoría:

Leonardo falsificó el sudario en 1492. Era una creación compuesta: partió de la imagen de su propia cara y del cuerpo de un hombre realmente crucificado. No era una pintura: fue una imagen proyectada «fijada» en el lienzo con la ayuda de productos químicos y luz; en otras palabras, se trataba de una técnica fotográfica.

El maestro la falsificó por dos motivos. El primero, porque se lo había encargado el papa Inocencio VIII, como parte de un cínico experimento publicitario. Pero la razón de que le dedicara tanta concentración, osadía y genio fue que le brindó la oportunidad de atacar las bases del cristianismo desde la misma Iglesia (y tal vez le gustara la idea de que generaciones de peregrinos rezaran ante su propia imagen). La codificó de modo que, en caso de ser comprendida, se interpretaría como un desafío frontal a la Institución. No obstante, Giovanni dijo que Leonardo no cobró por el trabajo que hizo sobre el sudario de Turín porque, a simple vista, ¡era decepcionante! Quizás, finalmente, ahora podamos decir que Leonardo ha sido recompensado.

Toda esa información nos llegó como la afirmación de un hecho.

Pero ¿qué pruebas la apoyan?

Ya hemos contado que, en su primera carta, Giovanni instó a Lynn a que leyera *El enigma sagrado*, de Michael Baigent, Richard Leigh y Henry Lincoln. En realidad, no había que instarla a ello, porque poco antes había encontrado por fin tiempo para leerlo. Años antes, siendo editora adjunta de la publicación semanal *The Unexplained*, publicó una serie breve acerca del libro, pero en ese momento no le interesó y, dado que no se encargó personalmente de la serie, no llegó a leerlo.

El destino puede ser muy extraño: en cierto modo, la historia de este libro es muy parecida a la del nuestro, e íbamos a compartir el telón de fondo de buena parte de nuestras investigaciones. *El enigma sagrado* empieza con el misterio de Rennes-le-Château, un lugar remoto del Languedoc, en el sur de Francia, cerca de la frontera con España. En los últimos años del siglo XIX su sacerdote, François Bérenger Saunière, inició las obras de remodelación de la iglesia y, supuestamente, encontró algún documento en el interior de una columna. Los pergaminos estaban codificados, y parecían indicar la implicación de la aristocracia local en alguna trama. Fuera lo que fuese lo que encontró Saunière, debió de ser de un gran valor, puesto que se hizo inmensamente rico de la noche a la mañana y atrajo a la flor y nata de la alta sociedad parisiense a su parroquia. Aunque, una vez más, solo podemos barruntar en qué consistía el atractivo. Saunière reconstruyó la iglesia de modo que albergara una decoración de lo más extraña, entre la que se incluía un demonio de yeso que guardaba la entrada, y bajo el que una leyenda rezaba: «Este es un lugar terrible» **[131]**.

El sacerdote murió el 22 de enero de 1917 **[132]**. Para el velatorio el cadáver fue colocado en posición sentada y muchos dolientes acudieron, hasta de lugares tan lejanos como París, atraídos por lo que parecía ser un conocimiento previo del día de su muerte. Y desfilaron ante su cuerpo, intentando llevarse un pompón rojo de su lienzo mortuorio a modo de reliquia. Se rumoreaba que el cura que había escuchado la última confesión de Saunière había huido horrorizado y que el sacerdote de Rennes llegó a la tumba sin la absolución.

En la década de los setenta, Henry Lincoln investigó esta historia para realizar tres programas de televisión para la

BBC[133], y rastreó las posibles conexiones con otros sombríos grupos a lo largo de la historia, entre los que incluyó a los caballeros templarios. Algunos años después, colaboró con sus colegas Baigent y Leigh en la redacción de un libro que profundizó más en el tema. Tenía que ser una especie de caja de Pandora, que les llevó a un laberinto de sociedades secretas y al ojo del huracán de una controversia, y que culminó con la publicación de *El enigma sagrado*, un éxito de ventas internacional.

Sus investigaciones descubrieron la existencia de una organización oscura llamada el Priorato de Sión, que supuestamente ha existido desde el siglo XI. Los miembros del Priorato, incluido el gran maestre de aquel entonces, Pierre Plantard de Saint-Clair, se dieron a conocer a los tres autores y les ayudaron en su estudio, que amplió su espectro hasta que, pronto, casi se habían olvidado del misterio original. Los autores se muestran de acuerdo en que el supuesto objetivo del Priorato era defender la estirpe de Jesús y María Magdalena, con quien creían que se había casado. Afirmaban que Jesús no había muerto en la cruz, que tal vez hubiera vivido muchos años más, y que María Magdalena había huido con sus hijos al sur de Francia, donde tuvo una larga vida. Y donde sus descendientes se convirtieron en la dinastía merovingia de los reyes francos. Es una historia extraña y convincente —aunque, naturalmente, «herética»— y ha recibido su buena dosis de críticas y de lo que no pueden sino considerarse ultrajes (Ian Wilson siempre aplica el calificativo «abyecto» o «infame» cuando se ve obligado a hablar de *El enigma sagrado*).

El Priorato de Sión se jacta de que, a lo largo de los siglos, ha tenido algunos grandes maestres realmente célebres[134]. En realidad, unas pocas han sido mujeres, porque el Priorato ha sido siempre una sociedad secreta a favor de la paridad de sexos. Entre los grandes maestres masculinos que aparecen en los documentos de la organización, conocidos como los *Informes secretos*, están *sir* Isaac Newton, Victor Hugo y Leonardo da Vinci. Al parecer, Leonardo ocupó ese cargo desde 1510 hasta su muerte en 1519, cuando era invitado de Francisco I en su castillo de Amboise, en el valle del Loira.

Como muchos otros lectores de *El enigma sagrado*, el

escepticismo se apoderó de nosotros ante algunas de sus afirmaciones, aunque nos pareció que la estructura lógica del libro era de lo más convincente. En apariencia, era demasiado bueno para ser cierto que el Priorato hubiera tenido a algunos de los nombres más famosos de la historia entre sus grandes maestres. Otros de los elegidos habían sido Claude Debussy y Jean Cocteau, por ejemplo. Sin embargo, en años recientes ha accedido a tan excelso cargo gente menos célebre, como Pierre Plantard de Saint-Clair.

Giovanni también afirmaba haber tenido un cargo elevado en una facción cismática del Priorato de Sión, y reivindicaba su escisión como la de los puristas que creían que la organización moderna se ha alejado de sus objetivos y creencias originales [135].

Muchos críticos de *El enigma sagrado* han señalado que se basa en fuentes misteriosas y, por lo tanto, incontrastables. Aunque, de entrada, nos tentó ponernos del lado de los críticos, pronto nuestra situación empezó a trazar paralelismos con la de esos tres autores, y eso nos dio una lección de humildad. Tal como descubriríamos en carne propia, una fuente misteriosa no significa necesariamente una fuente ficticia, aunque nunca faltan críticos que sugieran lo contrario.

¿Qué pruebas tenemos de la existencia del Priorato de Sión? Las opiniones varían entre dos extremos. El primero es que las afirmaciones de la organización —a saber, que esta existe desde el siglo XI y que custodia secretos desde mucho antes de esa época— son literalmente ciertas. En el otro extremo están los que defienden que todo es una falsedad, y que la sociedad fue inventada en la década de 1950.

El terreno medio lo ocupan los que consideran que el Priorato es un grupo moderno que intenta reivindicar una larga historia por motivos que, en realidad, solo conocen ellos. Algunos escritores de temática esotérica han expresado sus dudas ante el hecho de que el Priorato haya podido permanecer incógnito durante tanto tiempo. Con los años, la existencia de las sociedades más secretas, sean políticas, religiosas u ocultas, acaba saliendo a la luz. El escritor americano y experto en sociedades secretas Robert Anton Wilson ha llegado a la conclusión de que los orígenes del Priorato se remontan al siglo XX, como mucho a finales del XIX, y que se creó como una

elaborada forma de tomadura de pelo[136]. Dentro de los círculos esotéricos actuales parece prevalecer una opinión similar.

Existe un problema mayor: probar la existencia de una sociedad secreta es similar a intentar probar un negativo. Lógicamente, la sociedad secreta mejor concebida será aquella de la que nadie sabe y, tratándose del Priorato, estamos hablando de unos auténticos maestros en fabricar desinformación, reportajes y contaminación informativa. Sin embargo, existe una prueba —al menos indirecta— que respalda algunas de las afirmaciones del Priorato.

En las secuelas de este libro, *La revelación de los templarios* y *La revelación de Sión*, nos adentramos en las extraordinarias maquinaciones del Priorato de Sión con mayor lujo de detalles y llegamos a conclusiones firmes al respecto. Comprendimos que el Priorato es, como afirman sus críticos, una invención moderna que solo se remonta a 1956. Aunque eso no implica que se trate, meramente, de un elaborado engaño: actúa como «fachada» de una red de grupos esotéricos relacionados que se jactan de un prestigio y origen mucho más antiguo. Entre ellos se incluyen la Orden Martinista, una rama de la francmasonería ocultista llamada el Rito Escocés Rectificado, y los «Ritos Egipcios» de la francmasonería, los Ritos de Memphis y Misraim, que se unificaron en 1899 bajo el mandato del gran ocultista Papus (Gérard Encausse[137]).

Todas estas sociedades, fundadas a lo largo de los siglos XVIII y XIX, pueden remontarse hasta el mismo rito masónico denominado Estricta Observancia, del que se sabe seguro que existía en la década de 1740, pero que —con toda la controversia que eso supone— afirmaba ser heredero de la Orden de los Caballeros Templarios medievales. De modo que, efectivamente, el moderno Priorato de Sión está vinculado a una tradición que nos remite a mediados del siglo XVIII. Pero ¿es posible, a través de la Estricta Observancia, encontrar sus orígenes en los templarios del siglo XII?

Descubrimos que, en efecto, existen algunos rasgos comunes entre ellos, el más importante, sin duda, que compartan la «tradición johanita», que insiste, como mínimo, en la importancia de Juan el Bautista. Además, averiguamos que, en realidad, los johanitas lo consideran superior a Jesús. También comparten sus experimentaciones alquímicas y cierta herejía soterrada.

También hallamos que ese componente johanita no solo lo

comparte la red de sociedades modernas con las que relacionamos al Priorato de Sión, sino que también constituía parte importante de las creencias de los caballeros templarios originales. No solo adoraban específicamente a Juan el Bautista, sino que entre sus rituales secretos —por los que fueron perseguidos— estaba la veneración de una cabeza barbuda cortada. (Juan el Bautista fue decapitado.)

Así, si bien las afirmaciones históricas del moderno Priorato de Sión —tal como quedan detalladas en los *Informes secretos*, una serie de enigmáticos documentos depositados en la Biblioteca Nacional de París entre 1964 y 1967— no deben leerse literalmente, sí parecen formar parte de una larga tradición esotérica y herética.

El Priorato de Sión reivindica a Leonardo como uno de los suyos, lo que significa que si realmente fue miembro de uno de los grupos johanitas, puede que se haya filtrado hasta el presente —y hasta Giovanni— alguna información privilegiada sobre su implicación en la falsificación del sudario.

En las trece cartas que recibimos de Giovanni, hubo una frase que llamó poderosamente nuestra atención: «A los que tengan ojos para ver, dejadles ver». Descubrimos que se trataba de una versión de la conocida cita bíblica «Si un hombre tiene oídos para oír, dejadle que oiga» (Mateo 8, 16), pero también de una máxima alquímica. Se nos conmina a mirar más allá de la superficie; a no aceptar los textos canónicos, las respuestas fáciles. Pronto comprendimos que nuestro estudio del Priorato nos pondría en contacto con gentes que tuvieron —y que siguen teniendo— las mentes más preclaras de sus épocas, y con una organización que es tan inteligente como «herética».

En cierto modo, la información que nos proporcionaba una fuente anónima no era más significativa que, por ejemplo, recibir por correo las respuestas claves para resolver un crucigrama (sin conocer siempre las preguntas). Con todo, había algo profundamente perturbador en haber sido elegidos por un extraño para desahogarse y contarnos una historia de secretos religiosos e históricos de lo más turbios. Durante una temporada, Lynn estuvo en un tris de volverse paranoica; el mero hecho de oír a un hombre hablando italiano la sobresaltaba —por lo que «saltó» bastante

durante las épocas de mayor afluencia turística en Londres— y la ponía de lo más nerviosa la llegada del cartero. No es exactamente que la asustaran las cartas de Giovanni —a menudo la entusiasmaban—, pero se preguntaba adónde nos conducía todo aquello.

«No es un juego de niños»

Entonces, en marzo de 1991, conocimos a Giovanni. De alguna manera, había descubierto el número de teléfono del domicilio de Lynn, pese a que no está en el listín telefónico, y con gran sorpresa para esta, la llamó. Nos encontramos con él en el bar del Cumberland Hotel, cerca del Marble Arch, en el centro de Londres, y estuvimos tres horas conversando alrededor de una mesa, frente a unas bebidas.

Giovanni no fue ninguna decepción, aunque podría decirse que todo en él era demasiado bueno para ser verdad. Parecía un Tom Conti envejecido, llevaba un traje de diseño arrugado y unas greñas canosas además de barba: un italiano de peso y edad medios. Hablar con Giovanni era como hablar con la reina: no había nada intrascendente en su conversación. Tras ofrecernos una botella de un excelente muscadet, empezó sin más preámbulos, aunque de un modo muy peculiar, a decir cosas que nuestro amigo Craig Oakley describiría posteriormente como «muy fuertes».

De haber esperado sus atenciones, el desengaño habría sido rápido. Giovanni no parecía en absoluto interesado por nosotros en lo personal, tal como dejaron de manifiesto sus repetidas preguntas acerca de Ian Wilson. Curiosamente, aunque sabía que Lynn ya no mantenía contacto con él, también parecía opinar que se trataba de una situación temporal. Cuando sacó el tema de Ian Wilson, escudriñó el rostro y las expresiones de Lynn cuidadosamente, y le satisfizo particularmente —o al menos, esa fue la sensación que dio — lograr que Lynn se sonrojara. Empezamos a comprender que Giovanni no estaba interesado en nosotros, sino en Wilson, y que nos había estado suministrando información acerca de Leonardo y

el sudario con la finalidad de que le devolviéramos el favor.

Tras largos silencios e intercambios de miradas, Clive le preguntó a Giovanni si era en eso en lo que consistía nuestra relación. Con una risita para sus adentros, nuestro contacto italiano admitió que así era. Le preguntamos por qué no se había puesto en contacto directamente con Wilson.

Para nuestro asombro, respondió francamente que «ellos» ya lo habían intentado antes, pero infructuosamente, y que Wilson no daba la sensación de ser fácil de abordar. Cuando le preguntamos por qué Wilson tenía tanta importancia para él, Giovanni replicó, despectivo, que era el investigador más conocido del sudario en Gran Bretaña («hasta el momento», añadió jocosamente), si no en el mundo occidental. Y que la postura del autor era considerablemente menos favorable a la autenticidad de lo que su imagen pública daba a creer. Expresamos, naturalmente, nuestras dudas.

Llegó a decir que, como no había logrado ponerse en contacto con Ian Wilson ni de forma directa (fuera lo que fuera lo que eso significara) ni a través de Lynn, había optado por nosotros para promocionar lo que él llamaba «la verdad» acerca del sudario. Planteado así, no era muy adulador, y la sensación de que toda la trama olía mal empezó a apoderarse de nosotros. Con cierta acritud, quisimos dejar claro que, en caso de que decidiéramos adentrarnos en la relación del sudario con Leonardo, lo haríamos con la mente abierta y que en ningún caso actuaríamos como meros portavoces, ni de él ni de aquellos a quienes él representase.

Ante la primera muestra de enojo por nuestra parte, el tono de la conversación cambió completamente. Visiblemente relajado, Giovanni nos preguntó nuestra opinión acerca de *El enigma sagrado* en términos que sugerían que sabía algo que desconocían los autores del libro. Inquirió qué pensábamos acerca de las pruebas de la existencia del Priorato de Sión, y cuando respondimos educadamente que suscitaban nuestra curiosidad, pero que a duras penas podían considerarse concluyentes, se rio.

La conversación derivó entonces hacia las sociedades secretas en general, y expresamos nuestra opinión de que las teorías conspiratorias podían ser entretenidas, pero que la demencia acostumbraba a serlo. Giovanni encogió los hombros y murmuró que dicha afirmación resultaba sorprendente procediendo de

nosotros, considerando que conocíamos a un buen número de miembros de dichas organizaciones. Ante nuestra mirada atónita, fue desgranando un rosario de nombres de conocidos nuestros, asignándoles un rango en distintas organizaciones como las sociedades alquímicas, los templarios, los francmasones y el mismo Priorato. Oírle identificar a un consultor editorial y a un director editorial con los que Lynn había trabajado en estrecha relación como, respectivamente, compañero de cofradía y maestro alquimista fue una sensación de lo más inquietante. Pese a que en ese instante nos hallábamos en un estado de negación traumática, lo realmente perturbador de esas afirmaciones tan extremas era la facilidad con la que posteriormente descubrimos que al menos algunas de ellas se verificaban. Por ejemplo, nos enteramos de que el tal director no solo escribe bajo seudónimo acerca de la alquimia, sino que vive cerca de Rennes-le-Château; y poco tiempo después Lynn se encontró trabajando de nuevo con él. Aunque no pudimos probar que esa persona fuera miembro del Priorato, confirmamos que pertenecía a una orden esotérica.

Giovanni nos contó que había dispuesto ese encuentro con nosotros porque las «cosas se estaban acelerando» en lo concerniente a su persona, y que consideraba más prudente regresar a Italia. Aunque se negó a explicárnoslo, parecía insinuar que haber entrado en contacto con nosotros hacía urgente su marcha. Casi como un comentario al margen, nos pidió que destruyéramos sus cartas para que no las utilizaran para llegar hasta él. Un expresivo silencio siguió a esta observación. Accedimos, pero confesamos abochornados que no nos deshicimos del *dossier* de Giovanni hasta que determinadas circunstancias sugirieron poderosamente que eso era lo más aconsejable…

Cuando se levantó para ponerse la arrugada gabardina, dijo, de un modo casi casual: «Este no es un juego, ¿cómo diría yo?, para niños. Os convertiréis en sujetos de una atención indeseada, y no solo por parte de los que adoran el rostro de Leonardo sin saberlo».

Se dio la vuelta para marcharse, y con un sentido del ritmo perfecto, añadió: «¿Por qué se ha conocido siempre a nuestros grandes maestres con el nombre de Juan? Naturalmente, Leonardo fue un Giovanni. Es un pequeño detalle, pero resulta clave. Pensad en ello».

Estuvimos un rato en silencio y, pasados unos minutos y habiendo descubierto que no nos convertíamos de nuevo en calabazas, finalmente empezamos a relajarnos. Sencillamente, no sabíamos qué pensar de Giovanni ni de su obsesión por las sociedades secretas.

Acontecimientos siniestros

A lo largo de las semanas y meses siguientes, empezamos a pensar que Giovanni era un pobre diablo, pese a que nuestras pesquisas independientes nos habían confirmado algunas de sus más extrañas afirmaciones. Luego, una serie de acontecimientos, algunos realmente inquietantes, empezaron a formar una pauta.

Ya había tenido lugar un acontecimiento importante que pudo estar relacionado con algo que parecía constituir un signo de «atención indeseada», pero que intentamos sepultar, junto con sus consecuencias, en el fondo de nuestras mentes. En junio de 1990, Ian Wilson y Lynn seguían viéndose, hasta que se creó un silencio súbito —y definitivo— entre ellos. Un amigo telefoneó a Wilson para preguntarle por qué ya no seguía en contacto con Lynn. Replicó misteriosamente que había «entrado en posesión de ciertas informaciones». Naturalmente, se podía tratar de cualquier rumor que circulara acerca de Lynn y que solo fuera relativo al carácter de esta. Pero, a la luz de lo que iba a suceder —los intentos de desacreditar nuestro trabajo—, no podemos sino calificarlo de significativo. Posteriormente descubrimos que se trataba de una carta anónima que, al parecer, vinculaba a Lynn con una subcultura satánica. El impacto de dicha misiva fue tal que Ian Wilson escribió a Clive advirtiéndole, en términos imperiosos, que si «tenía algún respeto personal por los valores cristianos, no se estaba haciendo ningún bien al seguir el sendero por el que le estaba llevando Lynn […] flirteando con la teoría de “Leonardo”, que no es sino una jugada menor por parte de ella en un juego mucho más siniestro». Siendo instado repetidamente a que nos dijera de qué se acusaba a Lynn, se negó en redondo aduciendo «motivos legales» **[138]**. Nos

contaron que posteriormente llamó por teléfono al menos a uno de los principales sudaristas de Inglaterra para insinuarle que Lynn estaba implicada en prácticas ocultas satánicas [139].

Poco después de nuestro encuentro con Giovanni, en marzo de 1991, momento en el cual nuestra investigación se hallaba ya en un estado bastante avanzado, Lynn estaba paseando con su amigo Peter por Hampstead Village, al norte de Londres. Se detenían a contemplar las exposiciones de las galerías de arte y a ver los escaparates, por lo que deambulaban sin rumbo fijo. Al principio pensaron que se trataba de imaginaciones suyas, pero al parecer les estaba siguiendo un hombre. En cuanto ellos se volvían, se lo encontraban absorto súbitamente en la contemplación de un escaparate; cuando ellos cruzaban la calle, él también. Cuando entraban en galerías o tiendas, él les observaba, controlando las salidas del local y si aún permanecían ahí. Lo más curioso es que lo hacía muy mal, de un modo demasiado obvio. Al final, se volvieron de pronto a mirarle: el hombre desapareció rápidamente en una pizzería. No obstante, cuando ellos le siguieron y miraron hacia el interior, le vieron sentado junto a la ventana, escudriñándoles por encima del periódico: cuando se encontró con sus miradas, la suya se hizo huidiza. Desde entonces, Lynn puede describirle perfectamente.

Tuvimos ambos una experiencia parecida en un bar-vinatería de la calle Great Portland del centro de Londres, donde solíamos reunirnos a almorzar y a comentar nuestros avances. Un hombre distinto se sentó en un espacio en penumbra situado detrás de nosotros y claramente escuchó nuestra conversación hasta el punto de que nos dimos cuenta, lo mencionamos y cambiamos de tema. Era de lo más evidente, pero nuestra naturaleza, tan propiamente inglesa, nos impidió enfrentarnos a ese hombre. Cuando nos marchamos, nos estuvo siguiendo y se marchó tras de Lynn cuando nos despedimos los dos. La persecución siguió en cada uno de los departamentos y plantas del Marks and Spencer de Oxford Street, adonde ella se dirigió a propósito. Solo logró zafarse de él cuando, por azar, fue la última en entrar en un autobús atestado y él se quedó en la cola. Lynn controló si detenía a un taxi para seguirla, pero pareció renunciar y se perdió entre la gente. Quienquiera que estuviera detrás de aquello quería que supiéramos que andaban tras

nosotros.

Hubo otras muchas ocasiones en que notamos que nos seguían, pero no con tanto descaro como en las ocasiones que acabamos de describir. Poco después, Lynn empezó a recibir llamadas de gente con la que se relacionaba, y todos le preguntaban si había cambiado de dirección. Al parecer, su correspondencia había sido retornada con el membrete de «dirección desconocida». En la oficina local de Correos Lynn descubrió que dos cartas dirigidas a ella habían sido retornadas con «ausente» escrito en ellas, por lo que concluyeron que se había mudado y, a partir de ese momento, retornaron toda su correspondencia. Lynn nunca logró aclarar lo que había ocurrido, pero fue una experiencia de lo más desconcertante.

Se sucedió una serie de incidentes similares, ninguno de los cuales fue de mucha trascendencia. Con todo, un sábado del mes de julio de 1992 tuvo lugar el más dramático de ellos. Dado el estilo de vida de escritora de Lynn, casi siempre está en casa. Sin embargo, ese día estábamos de visita en la iglesia de Notre-Dame de France de Leicester Square, con nuestros amigos Craig Oakley y Tony Pritchett. Durante esas horas, alguien intentó entrar en el piso de Lynn, la única vez en los nueve años en que vivió ahí. Curiosamente, el supuesto ratero lo intentó a plena luz del día y ante todos, en una soleada y concurrida calle un sábado por la tarde, tal vez porque fue el único momento en que Lynn se ausentó. El jardinero de la finca vecina le ahuyentó, y alertó a la policía, quienes pronto sospecharon de lo extraño de un delito aparentemente a la vista de todo el mundo. Le preguntaron a Lynn si tenía enemigos, pues había domicilios mucho más apartados en su calle donde hubieran podido irrumpir con mayor facilidad. Para llegar hasta su piso hay que cruzar un jardín que puede verse desde la calle, y el hecho de que solo exista una entrada dificulta una huida rápida. Parecía que la habían escogido a ella personalmente.

Tras ese incidente, Lynn destruyó las cartas de Giovanni, pero eso apenas supuso un pequeño respiro de alivio.

Pero tal vez el más preocupante fue el que tuvo lugar durante el simposio de Roma de la comunidad internacional del sudario, en junio de 1993. Pese a que —por razones obvias— nosotros no acudimos, pocos días después de su clausura Clive recibió una carta de la esposa de una de las autoridades de la BSTS en la que se

jactaba de que «todos sus trucos habían sido en vano», y le acusaba de haber emprendido una campaña contra Ian Wilson. Ya sabíamos que no debíamos tomarnos a esa remitente en particular muy en serio, pero tras consultar con otras personas que habían asistido al simposio, confirmamos que, poco después de que este finalizara, habían mandado cartas a varios de los principales estudiosos de la comunidad internacional del sudario arremetiendo contra Ian Wilson y, aparentemente, firmadas por Clive. A pesar de nuestros esfuerzos, no fuimos capaces de obtener copia alguna de las cartas, y nunca descubrimos la auténtica naturaleza de esos alegatos.

Clive no había mandado tales cartas, y no teníamos noticia de ellas antes del simposio. No obstante, la intención del falsario era obvia, y había dado sus frutos. La comunidad sudarista cerró filas en torno a Ian Wilson y, efectivamente, nos convertimos en *personae non gratae*. La correspondencia que anteriormente habíamos mantenido cordialmente se detuvo de pronto. La consecuencia más seria de ese efecto en nuestra investigación fue que, de la noche a la mañana, acceder a la literatura más oculta se volvió enormemente complicado. Esa era, presumiblemente, la intención del falsificador, además de desacreditarnos a ojos de los sudaristas.

Considerados individualmente, ninguno de esos incidentes resultaba particularmente significativo. Después de todo, en las grandes ciudades de nuestros tiempos las cosas raras ocurren a diario, y sabíamos perfectamente que nos podían acusar de paranoicos. No obstante, tomados en su conjunto, los sucesos parecían indicar algún tipo de intento concertado de acosarnos e intimidarnos, así como de desacreditar a nuestras personas y nuestros trabajos en los círculos sudaristas.

Cabía pensar que fueran acciones de algún sudarista fanático, pero el dinamismo de su campaña no coincidía con su estilo (normalmente, a lo más lejos que llegan es a mandar cartas mordaces), y algunos de los primeros incidentes tuvieron lugar antes de que les resultáramos conocidos.

Lo más curioso es que no éramos los primeros sindonólogos que vivían experiencias raras, si no siniestras. En *The Jesus Conspiracy*, Holger Kersten revela que los miembros de la BSTS están bastante acostumbrados a dichas atenciones. Describe cómo, durante una

visita que realizó a Londres en enero de 1989, cuando buscaba indicios contra las pruebas del carbono, la entonces secretaria le aconsejó que fuera prudente en sus investigaciones porque podría acabar colgando del Blackfriars Bridge, como Roberto Calvi, el «banquero de Dios». Insistió en que la BSTS había tenido una experiencia desagradable cuando una organización neotemplaria se aproximó a ellos con una serie de propuestas en 1979. Ian Wilson intentó investigarles, y consiguió hacerse con la confianza de una informante, pero tuvo que renunciar cuando la mujer desapareció absoluta y misteriosamente[140]. Recordamos las palabras de Giovanni acerca de cómo intentaron influir en Ian Wilson, y supusimos que el episodio tenía que ver con ello.

Pudimos experimentar en nuestra propia piel el interés de los modernos templarios cuando uno de los miembros fundadores de la BSTS se puso en contacto con nosotros y no solo afirmó poseer uno de los grandes títulos de la familia Habsburgo, sino que también anunció que era un templario activo. Tras hacer gala de un notable interés por nosotros y por nuestra obra (que no estaba muy avanzada en esa época), cortó abruptamente toda relación con nosotros y no se le ha visto en ningún encuentro de la BSTS desde entonces.

Los templarios no fueron los únicos candidatos a quienes atribuir la extraña campaña que se había emprendido contra nosotros. Si Giovanni era realmente parte de un grupo cismático del Priorato de Sión, o de quienesquiera que estén tras ellos, y si nos había confiado algunos de sus secretos, entonces no era de extrañar que nos sintiéramos observados. Tal como íbamos a descubrir (véase capítulo 6), el sudario de Turín siempre había sido objeto de gran fascinación por parte del Priorato, y tal vez cuanto más se acerca uno al porqué, menos le cae en gracia a la institución.

Tal vez no sea el Priorato del que debemos recelar. Después de todo, existen otros intereses creados en el mantenimiento del misterio del sudario. Sin embargo, hay que entender que, una vez que se comprende el verdadero mensaje de la imagen, lo que está en juego no son solo unas pocas reputaciones académicas. Incluso descubrir la identidad y el propósito del creador del sudario es, según hemos entendido, equivalente a abrir la caja de Pandora, puesto que en el misterio de ese lienzo subyace otro infinitamente

mayor.

5

«El hermano italiano de Fausto»

> Leonardo creó […] una doctrina tan herética que dejó de depender […] de cualquier religión […]. **[141]**
>
> GIORGIO VASARI
> *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550)

Las conspiraciones, reales o imaginarias, poseen un aura de seducción, un algo de romanticismo incluso, pero pronto descubrimos que, en realidad, sirven como distracción y poco más. Y ahí estábamos, un analista de sistemas con sentido común y una periodista terca, interesados en la investigación del sudario, una búsqueda que no tardaría en convertirse en el centro de nuestras vidas.

En modo alguno podíamos pasar por alto la aparente pista que nos proporcionó no solo Giovanni sino también la joven Abigail y algunos de los visitantes de la exposición de Bath: resumiendo, que el sudario era una creación de Leonardo da Vinci y que este se utilizó a sí mismo, al menos en parte, como modelo. Desde esa etapa incipiente de nuestra investigación, hemos oído más de un comentario despectivo acerca de nuestra misteriosa fuente de información. Los sudaristas han dictaminado que nuestra obra «carece de méritos», puesto que hemos admitido que actuábamos a partir de una información que había llegado a nuestras manos. No

obstante, nadie se lo recrimina a la policía si, a partir de la misma situación, resuelven un caso. El efecto que esa información confidencial ejerce es el de ponerles tras las pistas pertinentes. Consideramos que, en este caso, la analogía es especialmente oportuna.

A diferencia de muchos sudaristas, nosotros no nos mostrábamos escépticos respecto al valor de las pruebas del carbono (aunque admitíamos que, en algunos casos, pueden equivocarse), y les concedíamos el mismo valor que a otras investigaciones científicas realizadas en torno al sudario, incluidas las pruebas del STURP durante la década de los setenta. Los resultados de las pruebas del carbono nos revelaron el periodo histórico en el que teníamos que concentrarnos, y comprendimos inmediatamente que ese lapso de tiempo no solo abarcaba la época de apogeo de las reliquias falsificadas, sino que también cubría los años en que vivió Leonardo.

Naturalmente, el núcleo del periodo señalado por las pruebas del carbono —1260-1390— es anterior a los días de Leonardo (1452-1519).

Pero Teddy Hall afirmó que aceptaría una fecha tan tardía como 1500, cuando Leonardo contaba cuarenta y ocho años de edad. De cualquier modo, el falsificador de los falsificadores debió de comprender que, para falsear una supuesta reliquia antigua, era mejor no utilizar una tela nueva. No es difícil imaginar que utilizara una pieza de lino viejo. Resulta irónico que los sudaristas que rebaten nuestro trabajo hayan utilizado realmente las pruebas del carbono en nuestra contra al afirmar que ¡descartan que la falsificación se realizara en vida de Leonardo! En ocasiones, sus circunvoluciones lógicas son francamente inverosímiles.

La trama que incluía a Leonardo cobraba mucho sentido a nuestros ojos, aunque suscitaba el problema de la cronología. Tal como hemos visto, la tendencia generalizada en la literatura sobre la sábana coincide en situarla alrededor de 1350, y Leonardo no nació hasta 1452. Sin embargo, la historia de los primeros días del sudario, antes de que adquiriera su renombre como reliquia, es considerablemente borrosa, y abundan las teorías acerca de que el sudario de Lirey fue sustituido por un modelo nuevo y mejor. Descubriremos que existen pruebas convincentes acerca de que

dicha sustitución tuvo lugar (véase capítulo 6).

Dejar que los comentarios relevantes acerca de la participación de Leonardo en la falsificación del sudario cayeran en saco roto hubiera sido obtuso e ingrato por nuestra parte. Por el contrario, adentrarnos en la investigación de ese extraordinario y enigmático individuo constituía la prolongación natural de nuestro trabajo.

El candidato perfecto

Leonardo es el candidato perfecto, acaso también el único, al título de creador del sudario. Pierre Barbet intentó demostrar lo improbable que resultaba que la imagen fuera obra de un hombre y detalló los atributos que hubiera debido reunir este con las siguientes palabras: «Si es obra de un falsificador, tuvo que ser un anatomista, fisiólogo y artista excelente, de una genialidad tan difícil de mejorar que tuvo que estar hecho a medida» **[142]**.

Citar a Leonardo como autor del sudario ha resultado irresistible para los sindonólogos más abiertos de mente porque, siendo obvio que se trata de una falsificación, lo más razonable es pensar que hay un genio tras ella. El falsario tenía que ser alguien con dones espectaculares, y cuyo método en este caso era único y tan avanzado a su tiempo que sigue guardando secretos para los especialistas en arte y los científicos. Tenía que ser una figura innovadora, alguien que viera más allá de la metodología obvia y convencional. Así como un investigador realmente experimentado, que hubiera comprobado de primera mano cómo funcionaba el método de la crucifixión, por ejemplo. Por la misma razón, el falsificador debía poseer conocimientos directos de anatomía. Leonardo, tal como Peter Brent y David Rolfe reflejan en su libro *The Silent Witness*, fue «el único hombre con la combinación de capacidad artística, ingenio, técnica y penetración psicológica que podría haber falsificado plausiblemente un icono tan poderoso» **[143]**.

Como es evidente, a la mayoría de los creyentes la idea de que el sudario fue creado por manos humanas les parece absurda. Sin

embargo, el nombre de Leonardo es recurrente en la literatura sobre el tema. Ian Wilson ha aventurado que el creador del sudario debió de ser «un oscuro Leonardo de su tiempo» [144]. Noel Currer-Briggs ha declarado que los «conocimientos de anatomía humana [del presunto artista] rivalizan con los de Leonardo da Vinci…» [145]. La cuestión que está en juego es la siguiente: ¿es posible que alguien tan genial haya permanecido oculto a través de la historia?

En ocasiones, el grupo de presión proautenticidad invoca el nombre de Leonardo, aunque solo para obsequiarle con un displicente elogio envenenado. Recientemente, el investigador alemán Holger Kersten escribió: «Ni un genio que poseyera un talento y una habilidad mayores que los de Leonardo hubiera sido capaz de producir un resultado tan magistral» [146].

La regularidad con la que se menciona a Leonardo en dicho contexto es un signo claro de que los mismos que escriben comprenden que no solo se trata del mejor candidato al título de autor de la falsificación: en realidad es el único. Efectivamente, si se conciben buenas razones para creer que el sudario de Lirey no es el mismo que se exhibe hoy en Turín, la identidad del creador de este último prácticamente cae por su propio peso. Considérese, además, el notable parecido entre el rostro del propio Leonardo y el del hombre del sudario, y se habrá superado la mera coincidencia.

Han surgido otras voces que han propuesto a Leonardo como el genio que está detrás de la sábana. La primera fue la de Noemi Gabrielli, miembro de la comisión secreta que formó el arzobispado de Turín y que funcionó de 1969 a 1973 (véase capítulo 1), y anteriormente directora de galerías de arte en el Piamonte [147]. Más concretamente, opinó que el responsable era un artista de la escuela de Leonardo, y detectó un parecido entre el sombreado del rostro del hombre del sudario y una técnica inventada por Leonardo y utilizada por sus alumnos. Incluso llegó a trazar un paralelismo con la cara del Redentor de *La última cena* de Leonardo. En cuanto al método, sugirió que la figura no había sido pintada o dibujada directamente sobre el sudario, sino que era consecuencia de alguna impresión por molde: primero la pintaron con arcilla y ocres en una tela aparte, y luego la estamparon en el sudario presionando con un molde acolchado, una de las primeras técnicas de impresión que existieron. Los creyentes no prestaron la atención debida a sus

teorías y las desestimaron sin molestarse en analizar sus méritos, a menudo con comentarios condescendientes y veladas insinuaciones acerca de la competencia, e incluso la cordura, de Noemi Gabrielli. No obstante, y aunque queremos expresarle nuestra solidaridad por el injurioso trato que le dispensaron los creyentes, sus sugerencias no explican determinadas características que hoy conocemos gracias a las pruebas del STURP.

Gabrielli, igual que tantos otros antes que ella, no reparó en el parecido entre el maestro y el hombre del sudario. Que nosotros sepamos, el primero en advertirlo fue Anthony Harris en *The Sacred Virgin and the Holy Whore*, publicado en 1988. Su teoría en el sentido de que era un ingenioso autorretrato constituye solo una pequeña parte del libro, que es una investigación más amplia sobre la Iglesia de María Magdalena que floreció clandestinamente en Francia. Hay que concederle, pues, el mérito de haber sido el primero en reparar en algo que llevaba siglos a la vista de los investigadores. Lamentablemente, no nos explica cómo acometió Leonardo un acto tan blasfemo y peligroso. Él considera que lo hizo con tiza roja —técnica en la que Leonardo era un maestro— o, posiblemente, con pigmentos en polvo a lo Walter McCrone, pero ninguno de los dos métodos se verifica. Además, y en detrimento de su verosimilitud, añade que Leonardo se dibujó a sí mismo reflejado en un espejo y sosteniéndose sobre la punta de los pies para crear ese efecto de cuerpo alargado **[148]**.

Finalmente, tuvimos conocimiento, mediante una curiosa coincidencia, de que un grupo de investigadores italianos, el Project Luce, había llegado a conclusiones muy similares a las nuestras en las mismas fechas en que nosotros estudiábamos el asunto. En marzo de 1993, la revista italiana *Oggi* publicó una entrevista con la fundadora y presidenta del grupo, Maria Consolata Corti, con el titular siguiente: «¡Gran escándalo! ¡El hombre del santo sudario es Leonardo!». Corti y sus colaboradores habían reparado en las insólitas similitudes existentes entre Leonardo y el hombre del sudario, y sus investigaciones les habían convencido de que, efectivamente, la imagen era un autorretrato. En su opinión, el sultán turco de Constantinopla, Bajezid, le había encargado la confección de la obra. Aunque ofrecían pocas pruebas que sostuvieran ese particular. Tampoco respondían a la pregunta de

cómo pudo hacerlo. Especulaban con que la imagen se creó utilizando sangre, sudor y otros fluidos corporales, pero no podían contarnos cómo se habían aplicado dichas sustancias. Corti señalaba también que se conocen los experimentos de Leonardo con la cámara oscura —sobre la que nos extenderemos más adelante— y aventuraba que la imagen pudo tratarse del «primer experimento con el negativo fotográfico», en el sentido de que el artista quiso crear ese efecto pintándolo.

Se trata de un curioso ejemplo de ese famoso fenómeno por el cual dos ideas parecidas surgen, a la vez, en lugares que no mantienen conexión alguna. El artículo de *Oggi* se publicó exactamente tres días antes de que apareciera una información relativa a nuestra investigación en el *Evening Standard* de Londres. El momento justo en que ocurrió —así como el hecho de que en ambos artículos aparecieran fotografías de, respectivamente, Maria Corti y Lynn Picknett sosteniendo ampliaciones del rostro de Leonardo y del hombre del sudario— creó un estado paranoide entre los sudaristas, especialmente entre los del CIELT francés, quienes lo consideraron una prueba de que existía una conspiración. ¡Al parecer, en base a que, en ambos casos, las exponentes eran mujeres!

En la mente de un genio

En nuestra búsqueda de la identidad del falsificador, tuvimos en consideración a quien fuera capaz de ingeniar una técnica tan avanzada y tan inédita que, en el siglo XXI, todavía nos la estamos planteando. Ese genio desconocido tuvo que poseer grandes conocimientos de anatomía, y una obsesión por la perfección que trascendía la necesidad de complacer al magnánimo público de sus días.

Los avanzados inventos e ideas de Leonardo —máquinas voladoras, vehículos acorazados, trajes para bucear y lentes de contacto, por nombrar solo algunos— son lo bastante conocidos como para que toda insistencia sea innecesaria. Sin embargo, no

deja de ser curioso que la bicicleta de Leonardo, uno de sus inventos con mayor visión de futuro, sea de los menos conocidos[149].

Cincuenta años después de la muerte del maestro, el escultor Pompeo Leoni, horrorizado ante el modo en que se estaban desperdigando y perdiendo los manuscritos y anotaciones de Leonardo, compró lo que quedaba e hizo cuanto pudo por reunir el resto, ordenando y catalogando todo lo que tenía. Pegó las páginas sueltas en un álbum, que hoy en día conocemos con el nombre de *Codex Atlanticus*. Los reversos de dichas páginas, por lo tanto, estuvieron ocultos durante casi cuatrocientos años. Durante la década de 1960, separaron cuidadosamente las páginas para ver qué había del otro lado. En una aparecieron dibujos lúbricos tomados del natural por uno de los jóvenes alumnos de Leonardo, entre los que se incluían algunos bocetos obscenos dedicados a su joven sirviente Salai (y, presumiblemente, al mismo Leonardo), un apunte muy poco halagador del chico y, en una esquina de la misma página, y trazada por la misma persona, la imagen de una bicicleta. Está claro que lo copió del natural.

Algunos eruditos quedaron tan asombrados ante la modernidad del diseño del vehículo que se negaron a aceptarlo, y adujeron que se trataba de un añadido moderno de algún bromista (pese a que la historia del Codex es bien conocida). Hasta que un estudio propio de detectives determinó que, efectivamente, el dibujo era de la época de Leonardo. La prueba está en que el mecanismo de la cadena de la bicicleta aparece en uno de sus cuadernos de apuntes (el *Codex Madrid*), que se remonta al mismo periodo, alrededor de 1493. El alumno debió de copiar una de las invenciones de Leonardo. El diseño es prácticamente idéntico al de las bicicletas modernas, con dos ruedas del mismo tamaño y los pedales montados en un engranaje que mueve la rueda trasera. Lo más sorprendente de todo es el modo en que anticipa, de un plumazo, todos los pasos principales en la evolución de la bicicleta.

La primera bicicleta moderna la inventaron en 1817, y la impulsaban los pies del que la llevaba, casi a modo de patinete. Con el tiempo, se le fueron agregando innovaciones: pedales, aunque los utilizaban para darle vueltas a la rueda directamente: cada vuelta de los pedales significaba un giro de la rueda, de ahí las enormes

ruedas delanteras del velocípedo. Eran lentos, y circular en ellos presuponía fuerza y esfuerzo. Con el tiempo, poco antes de 1900, se les incorporó el mecanismo de la cadena y el piñón, con lo que se le daba varias vueltas a la rueda con una sola vuelta a los pedales, como en las bicicletas de hoy en día. Esta evolución, que duró no menos de ochenta años —tan lenta y que además implicaba la labor conjunta de fabricantes, empresarios e inventores—, la realizó Leonardo con un solo trazo, cuatrocientos años antes. Y el concepto de ir en bicicleta era, posiblemente, más original que el de volar.

Leonardo fue también un pionero anatomista, dado que fue uno de los primeros que diseccionaron cadáveres para descubrir cómo funcionaba el cuerpo humano. Su perfeccionismo ha sido resumido en los siguientes términos: «Leonardo pasaba horas, días e incluso semanas estudiando los músculos de un animal que debía aparecer de fondo en una tela para poder dibujarlo perfectamente» **[150]**.

Si a Leonardo le hubieran encargado pintar una crucifixión, no cabe duda de que hubiera estudiado anatómicamente la postura física y los espantosos cambios fisiológicos que ocasionaba ese modo de ejecución. Hubiera descubierto, entre otras cosas, la posición adecuada en la que se colocaban los clavos en las muñecas y los tobillos. Y, significativamente, a pesar de que nunca pintó una crucifixión, en sus cuadernos de notas hay indicios de que estudió sus requisitos anatómicos. Existe una nota de 1489 o 1490 relativa a una muestra que Leonardo pidió prestada, y que ha constituido un rompecabezas para sus biógrafos: «El hueso que Gian Giacomo de Bellinzona horadó y del que extrajo el clavo con facilidad…» **[151]**

A nosotros se nos antojó plausible que la imagen de la sábana fuera, en cierto modo, un autorretrato: no solo lo había dicho Giovanni, sino que los análisis computarizados realizados recientemente con la *Mona Lisa* mostraban que Leonardo no era reacio a usar su imagen en obras que, supuestamente, eran representaciones de personas muy distintas a él. Además, pese a la ceguera voluntaria de los estudiosos de la BSTS, es obvio que se parece a él, tal como nos han probado tanto nuestra encuesta popular como el mismo Luigi Mattei. Se ha insinuado que también pudo haber utilizado alguna técnica fotográfica básica para crear su oscura obra de arte para la posteridad. Más aún, nos han contado que le motivaba una profunda aversión hacia la Iglesia, fruto en

parte de sus actividades alquímicas y mágicas más secretas, y en parte de su naturaleza anticristiana. Así pues, teníamos que encontrar pruebas convincentes de todo ello. Teníamos que demostrar, igual que en las investigaciones detectivescas clásicas, que Leonardo tuvo «medios, motivos y oportunidad» para crear la reliquia falsa más famosa de la historia.

Una mentalidad mágica

De entrada, no existen pruebas aceptadas de que Leonardo tuviera relación alguna con la magia, la alquimia, ni ninguna organización clandestina. Aparentemente no sentía entusiasmo por temas tales como la adivinación, que normalmente (pero a menudo de forma errónea) se relaciona con el asunto de la magia. No obstante, su nombre constaba en los *Informes secretos* del Priorato de Sión como uno de sus grandes maestres, y pese a que las pruebas de la autenticidad de dichos textos son, a su vez, todo menos concretas, al menos parecían sugerir que en los círculos «heréticos» se tenía a Leonardo por uno de los suyos. También encontramos un afiche de los rosacruces del siglo XIX en el que aparece Leonardo como José de Arimatea, el «custodio del grial». Una vez más, ello no probaba nada más que cierta familiaridad con su reputación como ocultista en los círculos esotéricos. También se ha dicho que la fallecida historiadora *dame* Frances Yates
(1899-1981)
se refería a Leonardo como a una persona con «una mentalidad rosacruz»[152], toda una osadía tratándose de una académica.

El movimiento de los rosacruces, que está estrechamente relacionado con la alquimia y el desarrollo de la francmasonería, no fue conocido como tal hasta 1614, cuando empezaron a circular unos documentos procedentes de Alemania que señalaban la existencia de una hermandad secreta *dei Magi*[153]. Se decía que la orden descendía de Christian Rosenkreutz, que vivió hasta los 106 años y que fue sepultado en una tumba extraordinaria en 1484. Se decía que los rosacruces eran alquimistas y magos, cabalistas y

herméticos. Los comentadores modernos afirman que el tal Christian Rosenkreutz no existió jamás, y que todo ese origen de alcurnia era una invención, tal vez una metáfora. Algunos consideran que los rosacruces son los precursores inmediatos de los modernos francmasones[154].

«Rosacruz», etimológicamente, significa «cruz rosada», un poderoso símbolo alquímico que no guarda mucha relación con la cristiandad[155], y que está contemplado en la simbología del Priorato de Sión[156]. Dado que sus orígenes radican en la alquimia, no existe motivo para pensar que no se conociera en tiempos de Leonardo. Al parecer, los mismos rosacruces tienen un precedente —que tal vez sean los caballeros templarios—, y esta otra orden u organización tuvo que ser conocida por los herméticos o los esotéricos en tiempos de Leonardo.

Aunque tal vez no fuera eso lo que quería decir Frances Yates. Tener una «mentalidad rosacruz» tiene ecos innegables de «herejía», de estar en contacto con conocimientos esotéricos y poseer un intelecto osado e inquisitivo. Y eso, a fin de cuentas, es un sucinto resumen de lo que era Leonardo.

Significativamente, las obras rosacruces revelan que le conceden cierta importancia a la imagen del sudario. En uno de sus libros, fechado en 1593, aparece un diagrama llamado «Arca de Noé[157]» (véase ilustración), que muestra a una figura desnuda y con barba sobreimpuesta al plano del arca, que está dividida en compartimentos según asignaciones astrológicas. La imagen es muy similar a la del sudario.

Menos evidente resulta el parecido con la imagen que aparece repetidamente en los complejos diagramas del destacado rosacruz inglés (y gran maestre del Priorato, si nos atenemos a los *Informes secretos*) Robert Fludd
(1574-1640).
Se considera que representa a Adán, el hombre primigenio, y la figura está tumbada, con las rodillas levantadas y las manos cruzadas sobre el regazo. Esta postura es exactamente la misma que la que reconstruyó la artista Isabel Piczek (véase capítulo 7).

Frances Yates también se preguntó en su *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*: «¿Acaso no concuerda con la concepción que tenemos de un magus que una personalidad como la de

Leonardo fuera capaz de poner en correlación sus estudios matemáticos o mecánicos con su obra como artista?» [158].

Dada la mentalidad de Leonardo y el lugar y el tiempo que ocupa en la historia, habría sido muy raro que no se interesara por los experimentos esotéricos y alquímicos. Como hemos podido ver, para un pensador informado e inquisitivo de su época, no existía problema alguno en ser, a la vez, un científico y un adepto a la magia. Y en negar con una mano la naturaleza divina de Jesús e invocar a arcángeles y antiguos arquetipos con la otra. Desde su perspectiva, no existía discrepancia entre ser cínico con la religión establecida y entregar corazón, mente y alma a ceremonias que supuestamente le ponían en contacto, profundo y amenazador, con el terrorífico mundo del «Abismo». Lo que, en la actualidad, podría interpretarse como los confines más íntimos e inexplorados del inconsciente.

Hoy en día, uno de los problemas a los que se enfrentan las personas al relacionar a Leonardo con la magia es la idea de que el Renacimiento fue, ante todo, una revolución «científica», en la que no hay lugar para abracadabras y rituales. En realidad, esa es una concepción completamente errónea.

El primer Renacimiento italiano fue una explosión de arte, ciencia y cultura que acabó con la oscuridad intelectual y la timidez paralizante de la Edad Media. Se inventaron nuevas técnicas en los campos del arte y la arquitectura, se hicieron descubrimientos, se investigaron y debatieron con pasión nuevas ideas.

Eran muchos los aspirantes a librepensadores a los que había bloqueado en su búsqueda el poder implacable e imponente de la Iglesia, como conejos deslumbrados por los faros de un coche que, finalmente, se topan con la muerte porque los paraliza el miedo a avanzar. En tiempos de Leonardo, lo habitual era que quien osara estudiar más allá del corpus de los saberes de la Iglesia acabara siendo huésped de la Inquisición.

Una explosión de pensamiento e indagación como esa solo podía enraizar en una transformación profunda y dramática del concepto que el hombre tenía de sí mismo, y de su lugar en el mundo; aunque las autoridades oficiales en la materia no hayan conseguido explicar satisfactoriamente dicho cambio. La invención de la imprenta fue uno de los factores importantes en la difusión de

nuevas ideas: con todo, tampoco se puede decir que fuera su causa. Tradicionalmente, los orígenes del Renacimiento se han situado en la caída del Imperio bizantino —debido al poder militar de los turcos en 1453—, que tuvo como consecuencia una afluencia de obras clásicas hacia Europa. Sin embargo, es una perspectiva simplista.

Frances Yates demostró en sus libros que la mayor influencia en el florecimiento intelectual del Renacimiento fue la de un vertiginoso aumento del interés por las ideas que hoy consideramos «ocultistas».

Para nosotros, la mera idea se nos antoja —de entrada— incongruente. En general, consideramos que el Renacimiento es el inicio de la edad de la ciencia. El mismo Leonardo ha sido considerado el «primer científico», lo que, para una mente moderna, es la antítesis de lo mágico y lo oculto. No obstante, en buena medida esta postura es el resultado del desarrollo que ha sufrido nuestra cultura. Para comprender el Renacimiento, habrá que abandonar primero nuestra tendencia a compartimentar el conocimiento y desdeñar esos ámbitos que parecen situarse más allá de nuestra comprensión.

La verdadera esencia de una mente renacentista prototípica era que nada estaba compartimentado: todo formaba parte de un corpus de conocimiento mayor. En nuestros días, contemplamos la ciencia y las artes como dos actividades separadas e irreconciliables, y nuestro sistema educativo se rige por esa idea, pero en tiempos de Leonardo no era así, ni mucho menos. Los artistas eran filósofos, poetas, ingenieros, músicos, científicos; y ocultistas. En realidad, se consideraba que la mecánica era parte de la magia: ambas búsquedas giraban en torno a la comprensión y captación de las reglas de la naturaleza **[159]**.

Solo posteriormente, en la segunda mitad del siglo XVI, hubo un cisma entre las distintas ramas del conocimiento que se convirtió en un abismo infranqueable. La nueva libertad de pensamiento había propiciado el cuestionamiento de los dogmas anteriormente incontestables de la Iglesia, una tendencia que culminó con la Reforma (muchos de los nombres importantes del ocultismo renacentista, tales como Heinrich Cornelius Agrippa [1486-1535], estuvieron estrechamente relacionados con el movimiento inicial de

la Reforma [160]). La Iglesia católica la combatió con todas sus fuerzas con la Contrarreforma, con la ayuda de la Inquisición y de las monarquías católicas leales, como la española, y Europa se vio envuelta en un torbellino de guerra y violencia que sepultó a los ocultistas. Para sobrevivir, los hombres de conocimiento tuvieron que repudiar sus raíces ocultistas. Aun así, la línea divisoria entre los saberes siguió siendo solo aparente durante muchos años más. Isaac Newton
(1642-1727)
dedicó más tiempo de su vida a estudiar alquimia que a los cálculos ópticos y gravitatorios o a la invención del cálculo infinitesimal. El matemático y filósofo alemán Gottfried Wilhelm Leibniz
(1646-1716)
era un rosacruz que consideraba que su búsqueda matemática no era más que un peldaño en un sistema que, al final, cabría aplicar a lo espiritual, así como a los asuntos mundanos. Incluso el acérrimo racionalista René Descartes
(1596-1650)
flirteó con el movimiento de los rosacruces [161].

Yates argumenta, con mucha convicción, que se ha subestimado la deuda que los modernos científicos tienen para con los ocultistas. Para tomar solo un ejemplo: se nos ha dicho que uno de los grandes triunfos de la ciencia sobre la superstición fue el descubrimiento de que la Tierra no es el centro del sistema solar, sino que traza órbitas alrededor del sol. Sin embargo, cuando Nicolás Copérnico
(1473-1543)
avanzó su teoría heliocéntrica, los primeros que la tomaron en consideración fueron los filósofos herméticos, dado que coincidía con uno de sus principios fundamentales, cuando afirmaban que el máximo poder mágico radica en el sol. El mismo Copérnico citó la más importante de las obras herméticas, el Asclepius, en la introducción a su tesis, y halló un defensor incondicional en Giordano Bruno, el más importante de los herméticos del siglo XVI. Yates se pregunta si la teoría heliocéntrica hubiera sido objeto de la misma aceptación sin el apoyo entusiasta de los ocultistas [162].

Ella ve el huidizo «secreto» de los orígenes del Renacimiento en el despertar del interés por las ideas ocultistas y por sus enseñanzas sobre la naturaleza humana. En lugar de adscribírselo a la agonía

del Imperio bizantino, considera que dicho ímpetu surgió más cerca, en la creciente persecución de los judíos españoles [163]. Durante largo tiempo estos habían sido los guardianes de distintos sistemas místicos y mágicos, el más importante de los cuales era la cábala, una tradición esotérica de una gran complejidad que afirma representar las leyes secretas del universo. Sometidos a grandes presiones y al riesgo de perder la vida, empezaron a emigrar y a llevarse sus ideas con ellos. El flujo migratorio llegó al punto crítico en el año 1492, cuando se expulsó a los judíos de España, y, como mínimo, tuvo el efecto inmediato de dar a conocer la cábala a un colectivo nuevo, y cristiano. Es más, la piedra de toque del nuevo y dinámico ocultismo no era sino una versión cristianizada de la cábala.

En ese momento, se pusieron en juego dos elementos más: el neoplatonismo y el hermetismo, que estaban, ambos, sumidos en un proceso de renovación. El neoplatonismo es una derivación de la filosofía clásica de Platón, a quien muchos historiadores consideran el epítome del racionalismo, de la filosofía protocientífica. El filósofo griego no se quedó ahí: enseñó que el hombre está constituido por una parte divina atrapada en un mundo imperfecto y que, teóricamente, puede potenciar su divinidad conociendo las leyes ocultas.

El hermetismo es la filosofía basada en obras que se atribuyen al gran *magus* egipcio Hermes Trismegisto: el *Asclepius* y el *Corpus Hermeticum*. El primero era conocido en Europa durante la Edad Media, pero el segundo salió a la luz al ser redescubierto y traducido al latín por un florentino, Marsilio Ficino
(1433-1499),
en pleno siglo XV. Posteriormente, otro italiano, Pico della Mirandola
(1463-1494),
publicó un tratado sobre la cábala. Había recibido sus conocimientos de los judíos españoles, entre otros de Flavius Mithradates, una misteriosa figura de quien se dice que alteró los textos cabalísticos para hacerlos más aceptables a los cristianos. Combinados, los tres sistemas —neoplatonismo, hermetismo y la cábala— iban a transformar el espíritu de la época.

A lo largo de la Edad Media, la Iglesia, depositaria única de la

verdad, había dictaminado que el hombre es una criatura débil y miserable, nacida del pecado original. Y cuya condición de vivo o muerto depende únicamente de la merced de Dios, así como su hipotética salvación de los tormentos del infierno —si es afortunado — depende de Su misericordia. El cielo medieval quedaba definido no por la presencia del placer sino por la ausencia del dolor. Sobre este telón de fondo, nada inspiraba a ampliar la perspectiva de uno, ni a desarrollar una mente más sana e inquisitiva. Sin embargo, la filosofía hermética elevó el alma del hombre, al enseñarnos que cualquier individuo es un dios potencial. Es más, cualquiera puede ponerse en contacto con su deidad personal si recupera el conocimiento secreto que, a lo largo de la historia, ha ido pasando de adepto a adepto.

De pronto, todo parecía posible: cayeron las cadenas. El mundo se convirtió en un lugar fascinante en el que investigar sin miedo y que, dentro de los límites de las leyes de la naturaleza, se podía controlar. Las glorias del Renacimiento no fueron sino un brote colectivo de autoconfianza, debida a que el hombre es un ser divino que vino al mundo —en las palabras que usaría posteriormente el poeta inglés del XVIII William Wordsworth— «envuelto en una nube de gloria».

Naturalmente, las ideas ocultistas se conocían desde antes: los alquimistas, en concreto, tenían una red clandestina y muy bien desarrollada. Pero, de pronto, jóvenes estudiantes abrazaron entusiasmados esas ideas, pues vieron en ellas el fin de una época de esterilidad intelectual, y el alba de un regreso al emocionante mundo de los clásicos.

Fue en Italia donde la nueva filosofía hermética tomó forma, y también fue allí donde nació el Renacimiento. Irónicamente, todo ello fue debido a que la autoridad del papa era menor allí que en cualquier otra parte. Los estados italianos le consideraban un rival político, y se cercioraban con celo de que el poder de la Iglesia no excediera sus límites. A partir de Italia, la nueva era se extendió a lo largo de Europa, hasta que la Iglesia comprendió que había sido demasiado laxa e intentó forzar el regreso a la Edad Media a bastonazos. Con todo, allá donde llegó el nuevo espíritu, floreció en forma de pintura, arquitectura y literatura, pese a que sus raíces estaban firmemente hundidas en la nueva filosofía ocultista, para

utilizar el término de Frances Yates. La autora trazó una línea directa de transmisión y desarrollo desde la Italia de mediados del siglo XV, pasando por la obra del mago alemán Agrippa, el gran profeta hermético Giordano Bruno y el doctor John Dee, el mago isabelino, a finales del siglo XVI, hasta los orígenes del movimiento de los rosacruces a principios del siglo XVII, y así sucesivamente.

La filosofía ocultista pone de relieve todas las manifestaciones del Renacimiento y nunca debe disociarse de él, porque es el pensamiento ocultista el que subyace en el a menudo oscuro simbolismo de aquel. Uno de los objetos claves de la magia hermética son los talismanes; Ficino estaba obsesionado con ellos. Aunque se suele considerar que es sinónimo de amuleto o fetiche, el talismán es mucho más que eso. Se suponía que era capaz de atraer cierto tipo de poderes mágicos, que luego canalizaba. Muchas de las pinturas y esculturas renacentistas pueden contemplarse como talismanes. *La primavera* de Botticelli
(1444-1510),
por ejemplo, es un talismán de Venus **[164]**. Un siglo más tarde, en Ámsterdam, Rembrandt
(1606-1669)
incorporaba elementos cabalistas a sus pinturas **[165]**.

Significativamente, a la luz de nuestra búsqueda, fue en Florencia donde las tres corrientes —neoplatonismo, hermetismo y cábala— se unieron y dieron lugar a su expresión más radical y creativa. El catalizador de esta explosiva transmutación intelectual no fue sino Lorenzo de Médici
(1449-1492),
gobernante de Florencia y el primer mecenas de Andrea del Verrocchio
(1436-1488),
quien, como veremos más adelante, fue decisivo en los años de formación de Leonardo **[166]**.

La corte de la ciudad estaba tan ansiosa por establecer Florencia como el centro de la cultura y del estudio que el abuelo de Lorenzo, Cosme, mandó agentes por todo el Mediterráneo en busca de manuscritos perdidos. El mayor premio que trajeron de vuelta fue el *Corpus Hermeticum*, que Cosme se apresuró a traducir. Eran tantos

los honores que se le rendían al libro que Marsilio Ficino recibió orden de dejar a un lado la traducción de las obras completas de Platón con la que estaba y concentrarse en traducir el *Corpus*.

Ficino también escribió o tradujo muchas de las obras clásicas del ocultismo del Renacimiento, como el *Orphica*, una colección de himnos a los dioses paganos, y *De triplici vita*, su tratado sobre magia astral y talismanes. Fue el tutor y mentor de Lorenzo y, posteriormente, tutor de los hijos de Lorenzo. Pico della Mirandola, adalid de la cábala cristiana, escribió su famoso tratado en Florencia, después de que Lorenzo le ofreciera protección frente a la Inquisición. Y, extremo bastante sorprendente en su tiempo, la Florencia de Lorenzo toleraba a los judíos: es más, este a menudo intercedió personalmente para detener su persecución en otros estados italianos, por lo que su ciudad se convirtió en el refugio natural de todos cuantos huían de las atenciones del inquisidor general de España, Torquemada.

A nadie sorprenderá que Lorenzo sintiera también un interés activo por el ocultismo. Según la doctora Judith Hook, historiadora: «Sus textos revelan una considerable familiaridad con los poetas latinos […] maestro de la literatura hermética, la medicina contemporánea y la teoría arquitectónica, e interesado por la magia y la astrología […]» **[167]**.

Florencia tenía obsesión por los grupos y sociedades; ligas, comités, consejos, círculos religiosos, etc. Existía una red de organizaciones religiosas secretas (aunque aún hoy nadie sabe su raison
d'être)
llamada las Compañías de la Noche. Una sociedad especialmente asociada a los Médici era la Confraternidad de los Magos, el núcleo de los filósofos neoplatónicos. Lorenzo, al igual que su padre y su abuelo, fue el cabecilla de dicha sociedad. Aparentemente ortodoxa, durante el mandato de Lorenzo derivó hacia una forma similar a la moderna logia masónica, y los que deseaban tener alguna influencia en su medio anhelaban ser admitidos entre «los Magi» **[168]**.

Esa era, pues, la Florencia a la que Leonardo estuvo apasionadamente vinculado, un centro de ferviente debate ocultista. Resulta inconcebible que Leonardo, que sentía interés por todo, ignorara esas posibilidades tan nuevas y emocionantes.

Las sombras más oscuras

Era un mundo, sin embargo, que no debió de dispensarle inmediatamente una cálida bienvenida a alguien como Leonardo. Por derecho deberían haberlo sometido a las empulgueras, al potro de tormento y a la hoguera docenas de veces debido a sus «herejías». Además, aparte de sus creencias radicales, también debemos tener en cuenta otros hábitos que debieron de granjearle las amorosas atenciones de la Inquisición.

Leonardo era zurdo; estricto vegetariano; diseccionaba cadáveres; andaba en compañía de alquimistas y nigromantes; trabajaba en domingo y solo acudía a misa cuando estaba en la corte. Los dos últimos pueden considerarse pecados obvios en tiempos en que las muestras externas de devoción lo eran todo, pero ¿qué ocurrió con los demás?

En esa época, ser zurdo equivalía a estar del lado del mal y, a pesar de eso, Leonardo hacía gala de su zurdera, aunque técnicamente era ambidextro. Incluso practicó la «escritura en espejo» en documentos que no eran en absoluto secretos, lo que significa una escritura demoníaca practicada por la mano del Diablo.

También era vegetariano[169]. Para los occidentales modernos, la idea de que la dieta de alguien pueda ser considerada herética resulta sorprendente. No obstante, en muchas religiones, incluidas el judaísmo ortodoxo, el islam y la de los cristianos mormones, la obediencia a rígidos regímenes dietéticos sigue siendo preceptiva, y cualquier desvío es punible.

La Iglesia pone mucho énfasis en el dominio del hombre sobre el reino animal, que le fue concedido por Dios en el Libro del Génesis. No obstante, va más allá: si Dios nos concedió las bestias para que hiciéramos con ellas lo que quisiéramos, lo que constituye una blasfemia es, precisamente, evitarlas. En tiempos de Leonardo, el vegetarianismo se conocía como «el banquete del Diablo», y evitar comer carne (excepto, naturalmente, los viernes) era buscarse una acusación de herejía. Aunque la cuestión sigue siendo la misma: ¿cómo se libró Leonardo de ella?

Casi a lo largo de toda su vida profesional, Leonardo disfrutó de una dispensa especial que le permitía diseccionar cadáveres con el

fin de mejorar sus conocimientos de anatomía, algo que normalmente comportaba una pena de muerte. Y no solo se le iban las horas entre cadáveres hediondos, con las manos hundidas hasta los puños en intestinos (aunque inventó una técnica para mantener las uñas limpias[170]), sino que con frecuencia se jactaba —incluso, lo que resulta más sorprendente, en sus conversaciones con sacerdotes— de la cantidad de hombres, mujeres y niños que había cortado. Solo hacia el final de su vida, alrededor de 1513, cuando el papa León X sintió una repulsa personal hacia sus investigaciones anatómicas, tuvo que renunciar a ellas. La regalada vida de Leonardo se vio amenazada, y fue el momento en que se marchó a Francia, donde, pasado un tiempo, falleció.

Aunque las autoridades en la materia no saben ni aceptan que Leonardo fuera alquimista o nigromante, existen varias referencias de su frecuente asociación con los que por aquel entonces eran conocidos diletantes de las llamadas «artes negras». Por ejemplo, la única escultura superviviente en la que él intervino fue obra principalmente de Giovanni Francesco Rustici, a quien Serge Bramly, en su libro *Leonardo: The Artist and the Man*, despacha un poco a la ligera como «alquimista *amateur* y nigromante ocasional»[171]. La obra, en la que se describe a Juan el Bautista (que levanta el dedo índice hacia el cielo), sigue exponiéndose en el baptisterio de Florencia, cuyo santo patrón es el mismo Bautista. Giorgio Vasari, el historiador del arte del siglo XVI, dice en su obra *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* que cuando Leonardo y Rustici trabajaban en esa obra, no permitían que nadie se acercara a ellos. Pese a que pueden existir varias explicaciones que den cuenta de ese deseo de soledad, fuera lo que fuese lo que estuvieran haciendo Leonardo y su amigo Rustici, no querían que les molestaran.

La nigromancia es una magia negra que requiere el uso de cadáveres para propósitos adivinatorios. Apenas una generación después de Leonardo, el astrólogo de la reina Isabel I, el erudito doctor John Dee, se granjeó una espléndida reputación por los buenos resultados que conseguía. Era una práctica muy extendida entre los renacentistas que andaban en pos del conocimiento: si el mismo Leonardo no perteneció a esta extraña y desagradable fraternidad, ciertamente no tenía reparo alguno en relacionarse con

sus miembros. Dado el libre y regular acceso que tenía a los cadáveres, justificado por sus investigaciones anatómicas, Leonardo debió de ser, cuando menos, una excelente fuente de materia prima para los aficionados a dichas prácticas.

Aunque en ningún momento considera que Leonardo fuera nigromante o alquimista, el precavido Serge Bramly escribe:

> Leonardo ya ni siquiera se atrevía a detallar los ingredientes de las aleaciones en las que trabajaba: o utilizaba un código o tomaba prestado el vocabulario alquímico y sus referencias a Júpiter, Venus o Mercurio, y describía un metal diciendo que había que «devolverlo al pecho de su madre…», cuando quería decir que había que devolverlo al fuego […]. No obstante, lo peor aún estaba por venir: con el fin de desacreditar a Leonardo ante el Vaticano, Giovanni [su asistente en la confección de espejos] le acusó de practicar la nigromancia: a partir de entonces le prohibieron a Leonardo que siguiera con las experimentaciones anatómicas que había estado llevando a cabo en el hospital del Santo Spirito **[172]**.

Parece extraño que quien no «osara» detallar particularidades de su obra sobre el papel «osara» sin embargo utilizar abiertamente una imaginería alquímica. ¿Acaso ese lenguaje no era más peligroso que dejar que las mentes abstrusas se preguntaran sobre la naturaleza de su trabajo? Además, hay que tener en cuenta que, cuando el papa se enfrentó a la acusación de herejía contra Leonardo por sus prácticas de nigromancia, todo cuanto hizo fue prohibirle seguir con sus investigaciones anatómicas. Siempre han existido rumores acerca de la obra secreta de Leonardo: se le ha llamado «el hermano italiano de Fausto» **[173]**, y Serge Bramly señala que «Leonardo está envuelto en un tufo de azufre» **[174]**.

Era una época cínica y un lugar en el que se libraban muchas luchas por el poder. Tal vez ese olor a azufre no molestaba a sus mecenas, ni tan siquiera al Vaticano, en la medida en que Leonardo poseía algo —algún conocimiento o alguna técnica— que desconocían los demás, algo realmente útil en tiempos y lugares como aquellos. En uno de sus cuadernos de notas escribió: «Atreverse a ser el primero, a hacer realidad el sueño…»; y casi nos parece percibir el anhelo, el apasionado deseo de ser el mayor innovador. Pero ¿qué le hacía tan extraordinario? ¿Qué le movía, le

insuflaba esa energía inagotable y el poder de crear?

El muchacho de Vinci

Leonardo nació a las 10:30 de la mañana del sábado 15 de abril de 1452, en Anciano, una aldea cercana al pueblecito de Vinci, en la Toscana. Su abuelo, Antonio, anotó diligentemente la hora del nacimiento del chico: tal vez quería que le hicieran la carta astral.

Su padre, *Ser* Piero da Vinci, era un notario con importantes negocios en Florencia. Su madre fue la misteriosa Caterina (en ocasiones Chateria), una mujer de la zona que nunca se casó con su padre. Se sabe muy poco de ella: la tradición local dice que crio al niño durante los cinco primeros años de su vida, luego se casó con Attabriga di Piero del Vacca (posiblemente un soldado) y se mudó a Campo Zeppi, a 1,6 kilómetros de Vinci. Tuvieron tres hijas y un hijo. Puede que fuera la misma Caterina que, posteriormente, se ocupó de las tareas domésticas de la casa de un Leonardo adulto y terminó sus días junto a él, aunque eso también es discutible. Eso es cuanto los estudiosos pueden afirmar acerca de la sombría mujer que trajo al mundo a Leonardo, ese genio atormentado.

No obstante, existen tradiciones ajenas a los relatos históricos mayoritarios. El asistente Giovanni acumuló munición pesada contra Caterina, a la que a veces se refería como «la mujer cátara[175]» (el vegetarianismo de Leonardo pudo inspirarse en la tradición cátara), y en otras ocasiones insinuaba que la criada era una pieza clave en el movimiento secreto de las creencias heréticas y la magia. Tal vez fuera una «bruja» —una curandera de la zona con poderes sanadores—, o puede que su capacidad fuera mayor, más inquietante, más proclive a influir en la mente de un crío en cuya mente ya estaba brotando un mundo mágico de un potencial enorme.

Durante algunos meses, Leonardo fue la niña de los ojos de su padre. Luego, *Ser* Piero se casó con Albiera, la primera de sus cuatro esposas, que murió sin darle descendencia, igual que su segunda esposa, en 1464. Su tercera y cuarta esposas le dieron no

menos de doce hijos e hijas legítimos. Pese a que lo más probable es que la naturaleza libidinosa de Piero sembrara la zona de descendencia, Leonardo fue el único al que reconoció oficialmente. Sin embargo, su condición de ilegítimo causó un profundo pesar y un sentimiento de rabia en el Leonardo adulto, y tal vez constituyera, además, el elemento causante del tormento interno que padeció a finales de su vida.

En la casa de los alrededores de Vinci vivía también Antonio, el abuelo paterno de Leonardo, y su tío, el afectuoso y manirroto Francesco, dieciséis años mayor que el muchacho. Tras la partida de Caterina, las únicas mujeres que hubo en la casa fueron sus madrastras, madres de los hijos legítimos de su padre.

Así, el joven Leonardo se volcó hacia el mundo que se hallaba en su mente, un mundo en el que todo era posible. Sabemos que el tío Francesco pasaba mucho tiempo con él, y que tal vez fue el único compañero de juegos capaz de lidiar con sus incesantes preguntas, su imparable actividad mental y su frenética energía. Quizás, igual que los demás genios, Leonardo fue un niño solitario y aislado del resto en virtud de la fuerza interna que le impelía y que intimidaba a los que no estaban tan bien dotados para explorar sus adentros.

Su bastardía le impidió labrarse un futuro en las leyes, la profesión familiar, así que un Leonardo de tan solo trece años entró de aprendiz en el taller de Andrea del Verrocchio, un artista de las cercanías de Florencia. En esa época, los artistas apenas recibían mejor consideración que los artesanos, y sus estudios —botteghe— eran considerados simple y llanamente talleres. Los aprendices debían dominar varias técnicas artísticas y mecánicas, e incluso realizaban sus propias obras. Vivían «encima del taller» y raramente disponían de tiempo para aventurarse al mundo exterior.

Verrocchio estaba fascinado por las matemáticas, la música y —un tema bastante más controvertido— por la magia y la alquimia[176]. Leonardo fue un estudiante callado y diligente, cuyo talento se manifestó desde el primer momento. Para cuando la bola de cobre reluciente en la que había colaborado Leonardo y que pesaba dos toneladas se colocó sobre la aguja de la catedral de Florencia en 1471, el muchacho se había convertido en la mano derecha de Verrocchio.

Por aquel entonces Leonardo conoció al geógrafo Paolo

Toscanelli (el «maestro Paolo»), quien posteriormente elaboró la carta del magno viaje de Colón, y de quien aprendió grandes conocimientos sobre mecánica. Otra de las grandes influencias de la época fue Leon Battista Alberti
(1404-1472),
un erudito que experimentó con la cámara oscura. Como Leonardo, Alberti poseía una fuerza física casi sobrehumana; tal vez fuera él quien le enseñó al aprendiz los secretos del control de la materia por la mente, una capacidad parecida a un arte marcial y que parece subyacer en las proezas de ambos **[177]**. El Leonardo adulto, por ejemplo, doblaba herraduras de caballo en las fiestas a modo de juego de sociedad y en una ocasión incluso sacó una pesada puerta de sus goznes, todo, dicen, sin que pareciera realizar esfuerzo alguno **[178]**.

Otro contacto primerizo fue con el artista Botticelli (Sandro Filipepi), que era siete años mayor que Leonardo; si damos crédito a los *Informes secretos* del Priorato de Sión, acabó siendo gran maestre de la organización, y sus intereses esotéricos le llevaron a dibujar una baraja del tarot **[179]**. Se dice que a la muerte de Botticelli, en 1510, Leonardo decidió sustituirle al timón del Priorato.

La Florencia de la época era una ciudad-estado rica, controlada por negociantes y gobernada por una familia de banqueros, los Médici. El taller de Verrocchio estaba ocupado haciendo estatuas, decoraciones y retratos que realzaran su estatus. Algunos años después, Leonardo escribiría: «Los Médici me crearon y me destruyeron» **[180]**, pese a que no sabemos exactamente a qué se refería con la segunda parte de la frase. Ciertamente, mantener contactos con los Médici en 1476 era una especie de arma de doble filo, como tuvo ocasión de comprobar cuando, con veinticuatro años, fue detenido por una acusación anónima e imputado por «herejía», junto con un grupo de jóvenes. Dicha circunstancia se interpreta generalmente como que fue acusado de sodomía. Les soltaron a todos rápidamente, debido, lo más probable, a que uno de los acusados estaba emparentado con los Médici. Probablemente eso fue lo que hizo que Leonardo saliera con bien de la situación, pero tal vez fueron esas malas compañías las mismas que causaron su detención. Además, si la acusación no fue la de sodomía, ¿de qué

herejía se trataba? El castigo, tanto para la herejía como para la sodomía, era el mismo según las leyes del momento: la muerte en la hoguera.

Los rumores acerca de la homosexualidad de Leonardo le acompañaron durante toda su vida, y más allá de esta. Aparte de ese breve e incierto juicio, y del hecho de que no se casó jamás, no hay muchas pruebas directas de que Leonardo fuera gay. En sus cuadernos de notas se refiere a menudo al desprecio que sentía por el acto sexual, y bien puede ser que su vida emocional, tan cuidadosamente sublimada en su obra, no alcanzara jamás una expresión física. O, como han sugerido algunos comentaristas, que su encontronazo con la ley debido a la acusación de sodomía le amedrentara tanto que no se dejó tentar nunca más.

No obstante, los rumores malintencionados le persiguieron en vida, e incluso póstumamente. Y el reciente descubrimiento [181] de unos esbozos pornográficos de sus aprendices ciertamente refuerza la idea de que su familiaridad con la homosexualidad era un hecho. También parece probado que sus relaciones con las mujeres fueron distantes y superficiales, y sus comentarios sobre los intercambios heterosexuales frecuentemente despectivos y socarrones. Serge Bramly cita un extraño dibujo incompleto de una pareja practicando el sexo; mientras traza al hombre con todo lujo de detalles —y con una curiosamente abundante mata de pelo—, la mujer apenas es un bosquejo. Bramly señala también que, no obstante, el detalle del pene del hombre, penetrando la vagina de la mujer, parece encontrarse con otro pene [182].

A lo largo de los años, los comentaristas han citado la *Mona Lisa* como un ejemplo de la atormentada sexualidad de Leonardo; siempre se han oído opiniones en el sentido de que, en realidad, se trata de un ingenioso autorretrato. En fechas más recientes, dos investigadores —Lillian Schwartz, de los Bell Laboratories de Estados Unidos [183], y el doctor Digby Quested, del Hospital Maudsley de Londres [184]— han demostrado que es cierto. Aunque no lo parezca, ambos estudiosos han logrado mostrar, gracias a la utilización de sofisticados análisis de imágenes digitales, que el rostro de mujer del cuadro es la imagen en el espejo del mismo maestro, especialmente si se compara con el autorretrato de Leonardo anciano que se conserva en Turín. Los rasgos faciales más

determinantes —los labios, la punta de la nariz, las cejas, los ojos— coinciden a la perfección.

Son muchos los que han optado por interpretar la Mona Lisa como la expresión del lado femenino de Leonardo, el alma torturada que con tanto ahínco mantenía oculta a la mirada pública. Aunque lo innegable es que muestra una propensión a incluir sutilmente su propia imagen en sus obras mayores. También se ha hablado largo y tendido sobre la obra pornográfica de Leonardo: los bocetos en los que aparecen «hermafroditas en estado de excitación sexual» y que recientemente han regresado, después de muchos años, a la colección que la reina de Inglaterra conserva en Windsor. (Los robaron durante el reinado de la reina Victoria: ¡se dice que estaba encantada de que hubieran desaparecido!) Es demasiado simple adscribir la aparente obsesión de Leonardo por los hermafroditas a un deseo sexual malsano, incluso pervertido, y a la fascinación que sentía por la androginia, tal como queda expresado en su autorretrato más famoso, la *Mona Lisa*.

El secreto de la Gran Obra

Existía otra razón para que un florentino de su época estuviera obsesionado con la ambigüedad sexual y con la idea de entrelazar un género con otro. El hermafrodita es uno de los símbolos alquímicos canónicos. Representa el equilibrio perfecto que se consigue en la Gran Obra, y el ser perfecto, en el que el mismo alquimista se transforma y transmuta espiritualmente y, en opinión de muchos, también físicamente. Se trataba de «una consumación que debía ser devotamente deseada», y tenía poco, si es que algo, que ver con la sexualidad tal como la entendemos en la actualidad. La Gran Obra era una explosión en la que lo potencial daba paso a lo real, y es donde se concreta la búsqueda mística. Según el axioma de los alquimistas, «como es arriba, es abajo», y se creía que el proceso convertía el espíritu en materia y transmutaba una materia en otra. Convertía a un hombre en dios **[185]**.

En el científico y tecnológico siglo XXI, un alquimista no es más

que un pobre iluso pirado, y todas sus prácticas, aspiraciones y creencias, paparruchadas tan grandes como podamos articular con gesto seguro y arrogante. Lo cierto es que, de algún modo, cuando empezamos nuestra investigación pensábamos más o menos lo mismo. Sin embargo, pronto comprendimos que por más extravagante y risible que pueda parecer la alquimia —los alquimistas más notables han contribuido deliberadamente a crear esta imagen para mantener a raya la curiosidad indeseada **[186]**—, también posee un poder extraordinario. Ejerce un poderoso atractivo en aquellos que quieren satisfacer sus potenciales físicos, intelectuales y espirituales, y destacar de entre sus pares en la comprensión del universo y su papel en él. En apariencia, la alquimia es una fusión, a menudo extravagante, de filosofía, cosmología, astrología, física, química e incluso una suerte de ingeniería genética. Tal como afirma Neil Powell, una autoridad moderna en alquimia:

> Los mejores alquimistas eran expertos en más de una disciplina. El ámbito de conocimiento de esos tiempos era lo bastante pequeño como para que una persona pudiera aspirar a dominar todo lo conocido en materias tan diversas como medicina y religión, filosofía y alquimia, lógica y magia. El explorador de conocimiento no veía incompatibilidad alguna en abordar distintos campos de estudio. La magia no tenía por qué entrar en conflicto con la medicina, ni la filosofía con la religión. Se consideraba que el conocimiento formaba una unidad, y las distintas ramas eran diferentes aspectos de ese todo. Todas comportaban una mayor comprensión del Universo **[187]**.

Entramos en contacto con ese gran acervo de significados para «los que tienen ojos para ver», y que acentúa el atractivo que la alquimia podía tener para un explorador como Leonardo.

A principios del siglo XX, las sociedades ocultistas de París contuvieron la respiración cuando un tal «Fulcanelli» publicó El misterio de las catedrales, una obra que supuestamente demostraba que las principales catedrales góticas europeas, especialmente Chartres, eran códigos esculpidos en piedra que contenían antiguas claves alquímicas y mágicas. Por ejemplo, uno de los símbolos alquímicos que más familiar les resulta a los estudiosos modernos es

el de un hombre barbudo en cuya nuca se ve a una joven mirándose al espejo. En el interior de la catedral de Nantes hay una estatua con esta imagen, así como un rey barbudo con cuerpo de mujer que representa a la reina de Saba en los capiteles del claustro de Chartres.

Un día de principios de 1993, Lynn estaba seleccionando diapositivas para una charla que tenía que dar sobre Leonardo y el sudario y se encontró con una que se le había antojado muy familiar. No obstante, ninguno de los dos la había relacionado con nada relevante.

La diapositiva era un boceto de Leonardo titulado «Bruja con espejo mágico» (véase ilustración **[188]**). Lo habíamos utilizado frecuentemente para ilustrar la fascinación secreta que el pintor sentía por la magia, los espejos y la dualidad andrógina, pero se nos había escapado lo más importante. Nos habíamos percatado hacía tiempo de que, aunque parece mostrar a una joven mirándose al espejo, si se mira con detenimiento se observa que el reverso de la cabeza de esta es el rostro de un anciano: el de Leonardo. Se trata, ni más ni menos, del mismo símbolo que está en la estatua alquímica de Nantes. Probablemente habíamos comentado con cientos de personas otros aspectos de ese dibujo a lo largo de los años, pero nunca nos habíamos dado cuenta de que se trataba de una prueba clara de la relación de Leonardo con la alquimia.

También descubrimos, tal como hemos mencionado anteriormente, que utilizó símbolos alquímicos en sus cuadernos de notas, una costumbre realmente arriesgada. Con todo, no deja de constituir una rareza, puesto que solo aparecen brevemente entre las docenas de notas que han llegado hasta nosotros.

No es razonable que Leonardo se extendiera por escrito sobre nada favorable a la alquimia, por motivos obvios de discreción. No basta con argüir que se trataba de cuadernos de notas para uso personal: en aquella época ya era famoso y sabía el valor público que tenían sus garabatos. Además, sabemos que su joven sirviente Salai era un ladronzuelo voraz. ¿Quién podía prever dónde acabarían los valiosos cuadernos del maestro? Podían caer en manos indebidas incluso estando él vivo.

El segundo elemento importante a tener en cuenta respecto de los escritos de Leonardo sobre la alquimia es su tono y contenido

precisos. Tal como hemos visto, la mayor pretensión de los alquimistas más serios era la transformación espiritual, no convertir metales base en oro, como se suele creer. Según el estudioso de temas ocultistas Grillot de Givry, es de rigor distinguir a los verdaderos alquimistas de las hordas revueltas de no iniciados, que fracasaron completamente cuando intentaron penetrar en el secreto de la verdadera doctrina y siguieron trabajando con materiales de lo más variopintos, con los que nunca lograron el resultado deseado. Esos son los falsos alquimistas, también llamados «sopladores» **[189]**.

Resulta evidente que los escritos de Leonardo iban dirigidos a esos sopladores. Por ejemplo, les pregunta: «¿Por qué no vais a las minas donde la Naturaleza produce dicho oro, y os convertís en sus discípulos? Ella os sanará de vuestra locura por la fe, mostrándoos que nada de lo que vosotros utilizáis en vuestro horno se cuenta entre las cosas que ella utiliza para producir oro». No obstante, su actitud no es abiertamente hostil, porque también dice que los alquimistas «merecen elogios sinnúmero por la utilidad de las cosas que han inventado para el uso del hombre» **[190]**.

Los alquimistas serios se mostrarían de acuerdo con él. El desprecio que sentían —y siguen sintiendo— por los sopladores va de la mano del que experimentan ciertos científicos hacia los que siguen creyendo que el sudario perteneció realmente a Jesús.

En su conjunto, rige para los modernos alquimistas —existen institutos de alquimia tanto en Francia como en Estados Unidos— la misma tendencia al anonimato que operaba en sus antecesores. Tal vez resulte extraño, puesto que los tiempos en que podían terminar en la hoguera por sus creencias y prácticas quedan muy atrás. Algunos consideran que el anonimato está tan enraizado en la psique de los alquimistas que se ha convertido en una tradición, pero la cosa no se queda ahí. En realidad, la alquimia es solo para iniciados, al igual que cualquier otro saber oculto. Los secretos deben seguir siendo secretos. O, en palabras de Neil Powell: «Los alquimistas se complacen en velar sus escritos con un halo de misterio y oscuridad porque siempre temen que la información caiga en manos de la persona equivocada. Tal vez les guste el secreto en sí mismo» **[191]**.

Aun así, la alquimia ha elaborado códigos, a menudo impenetrables, en los que emplean imaginería fantástica, aunque,

esencialmente, se trata de un sistema inflexible que pretende transformar no solo las sustancias con las que trabaja el alquimista, sino al alquimista mismo. Existe un dicho entre los alquimistas: «No existe más Dios que el hombre-Dios» (o que Dios en el hombre). No solo era un axioma peligroso como para andar proclamándolo en tiempos de inquisidores, sino que, además, resulta un sentimiento fácilmente adjudicable a alguien como Leonardo.

Hemos llegado a creer que una de las más profundas *raisons d'être*
del Priorato de Sión es la alquimia. Nicholas Flamel aparece como uno de sus grandes maestres, y el 17 de enero —que es la fecha en la que él alcanzó la Gran Obra, en 1392 **[192]**— es un día que ellos consideran sagrado. En la lista también constan los nombres de *sir* Isaac Newton, Robert Boyle
(1627-1691)
y Robert Fludd, todos ellos apasionados alquimistas. (Curiosamente, Newton, igual que Leonardo, tiene fama de ser un racionalista radical, aunque ya hemos dicho que, en esas épocas, no había nada ilógico en ser alquimista: todo conocimiento era válido.)

La alquimia no es una afición como la filatelia o el cultivo de orquídeas; es un sistema completo de comprensión tanto del hombre como del mundo en que reside. La «Bruja con espejo mágico» de Leonardo demuestra que no era ajeno a la imaginería alquímica.

El verdadero código Da Vinci

En nuestro empeño de proporcionar a Leonardo los medios, motivos y oportunidad para crear el sudario de Turín, pretendíamos mostrar que la alquimia le proveyó de los medios. Tal vez, sin embargo, sus medios y sus motivos eran inseparables. Quizás la alquimia no solo le proporcionó los conocimientos con los que fabricar una falsificación ingeniosa e intrépida —cuya falsedad, en definitiva, no pudiera ser detectada en su tiempo—, sino que también pudo ponerle en contacto con una red amplia y secreta de mentes

heréticas como la suya.

Nos detuvimos a analizar la obra de Leonardo y hallamos inmediatamente que se acostumbra a identificarle como al jovencito que se aparta, casi violentamente, de la «sagrada familia» de su cuadro inacabado *Adoración de los Magos* [193]. Hay quienes han sugerido, ingenuamente, que era porque el muchacho no se sentía merecedor de hallarse ante ellos. No obstante, conociendo el contexto secreto en el que se movía, lo más probable es que represente un rechazo de plano a la historia aceptada de la Biblia.

Lo cierto es que no parece en absoluto un himno espiritual y complaciente a la religión cristiana. La escena se desarrolla ante un algarrobo —símbolo de Juan el Bautista— y los Magos le están ofreciendo incienso y mirra al niño Jesús, pero no hay oro, puesto que el oro no solo es el símbolo de la majestad, también de la alquimia para la verdad y la perfección más elevadas. Tal como escribió Leonardo, el oro es «el producto más excelente de la Naturaleza, verdadero hijo del sol» [194]. Así, mientras que a los que parecen estar adorando las elevadas raíces del algarrobo se les ve perfectamente normales, los que aparentemente han acudido a adorar a Jesús y a su madre son abominables, descarnados, esqueletos andantes, como los cadáveres en los que Leonardo había hundido su escalpelo en largas noches a la luz de las velas. Sus brazos se agitan en aspavientos alrededor de la insípida Virgen y el niño, mientras que la mano de un hombre hace el gesto de cortar el cuello de uno de los curiosos, a la manera del juramento masón: que se lo recuerden a uno tan gráficamente equivale a que le llamen traidor y le manden ejecutar. Ese gesto se repite en *La última cena* de Leonardo, cuya polémica restauración duró veinte años y se terminó en 1999.

El fresco de *La última cena*, el único fragmento que se conserva de la iglesia original de Santa Maria delle Grazie de Milán, se ha convertido en la expresión artística de la piedad cristiana de su autor. Cuando, en realidad, significa todo lo contrario.

Muchos historiadores del arte coinciden en señalar que Leonardo se pintó a sí mismo como san Tadeo, el segundo por la derecha del observador. Es innegable que el modelo era un hombre alto: está prácticamente doblado por la cintura para sostenerle la mirada al último discípulo de la mesa. En esa postura, está completamente de

espaldas a la figura central, que no es sino la de Jesús. Aunque el fresco ha envejecido bastante mal, aún es posible determinar los rasgos de los personajes: melena a la altura de los hombros con la raya en medio, barba y bigote, una nariz larga y aguileña y su distintiva punta; igual que la del hombre del sudario.

Resulta extraño que una de las pinturas más famosas del mundo sea tan poco conocida, y ciertamente tan poco comprendida. Aunque tal vez sea para bien, puesto que muchos de los que antes la adoraban podrían rechazarla. Como todos los feligreses saben, el asunto de la última cena bíblica gira en torno a cómo Jesús instituye el sacramento del pan y el vino mientras dice: «Esta es mi sangre, vertida por vosotros, […] este es mi cuerpo […]». Y, sin embargo, aparte de una gota simbólica, en la mesa de Leonardo no hay vino. Tampoco hay nada parecido a un grial, ni copa grande —ni pequeña— frente al Redentor, y hay que fijarse con mucho detenimiento para reparar en los pocos objetos que hay sobre la mesa (excepto en las copias, donde el artista ha corregido el «descuido» de Leonardo). ¿No estará Leonardo diciéndoles a los que tienen ojos para ver que Jesús no murió en la cruz y que, por lo tanto, no derramó su sangre por nosotros?

Fijémonos en la figura de Jesús con su túnica roja y su capa azul y veamos cómo, a su derecha, hay lo que, a primera vista, parece ser un muchacho recostándose hacia el otro lado. En general, se interpreta que el muchacho es Juan el Amado. Aunque, si lo fuera, ¿no debería estar reclinado sobre el «pecho» de Jesús, como cuenta la Biblia? Contemplémoslo con mayor detenimiento. El personaje lleva la imagen negativa de la ropa de Jesús: en su caso, una túnica azul y una capa roja, aunque, por lo demás, el atavío es idéntico. En la misma medida en que Jesús es grande y muy masculino, este personaje es estilizado, claramente femenino. Sus manos son pequeñas y el borrón oscuro que cubre la parte alta de su pecho indica la existencia de senos. Tal como comprendimos a principios de la década de 1990, no es Juan el Amado sino María Magdalena. Y una mano le corta el cuello, con ese intimidante gesto francmasón que indica una horrenda advertencia. Es la única figura que ningún hereje podía dejar fuera de una escena como esta. Hubiera sido impensable. Y la feminidad del personaje es aún más rotunda en la copia que realizó Giampietrino del original de Leonardo, copia que

permanece expuesta en la Royal Academy of Arts de Londres.

No obstante, lo más significativo, hasta el momento, es nuestro descubrimiento de la evidente simbología johanita que aparece en muchas de las supuestas obras de piedad cristiana de Leonardo. Incluso a nosotros, quienes a esas alturas ya nos habíamos familiarizado con la idea de que fuera un hereje, nos dejó atónitos hasta qué extremo logró incluir en sus obras sorprendentes elementos subliminales anticristianos, y, específicamente, en contra de la sagrada familia. Juan el Bautista no es únicamente una de las figuras centrales de muchas de sus creaciones: las referencias simbólicas a su persona son uno de los elementos recurrentes en algunas de sus obras «sagradas» más reverenciadas.

Su última pintura fue, precisamente, su extremadamente inquietante *San Juan Bautista*; que pintó para sí mismo, sin que mediara encargo alguno. (Un hecho extraordinario en alguien considerado ateo.) Tampoco pretendía que la pintura fuera objeto de una piadosa meditación cristiana a las puertas de su muerte. Para Leonardo, el Bautista no solo era el predecesor de Cristo, su humilde precursor que se arrodillaba, reverente, ante él. Para el artista, como buen johanita, Juan *era* Cristo. Curiosamente, la única estatua que nos queda de Leonardo también es de Juan el Bautista (que en la actualidad se halla sobre la entrada del baptisterio de Florencia), y, como hemos podido ver, la creó en colaboración con Rustici, alquimista y nigromante. Aunque existen pruebas de mayor consideración acerca de la profunda reverencia que Leonardo sentía por el Bautista y de la honda aversión que le inspiraban la Virgen María y Jesús.

La expresión más clara de ello es su famosa *Virgen de las Rocas* (fechada en la década de 1480), de la que existen dos versiones, una en el Louvre de París y otra en la National Gallery de Londres. La de París es, con mucho, la más herética. (Pese a que en *La revelación de los templarios* describimos dicha obra con todo detalle, su curioso, casi infamante, contenido herético también viene aquí a colación.) Se trataba de un encargo de una congregación religiosa, y el tema de la pintura es la leyenda cristiana acerca del encuentro en Egipto entre el niño Jesús y un joven Juan el Bautista en el que Jesús le confiere a Juan la autoridad que le permitirá bautizarle algunos años después. (El relato en sí es interesante, la leyenda se

inventó para superar el problema teológico que planteaba que el inmaculado Hijo de Dios se sometiera a la autoridad de Juan.) Según la leyenda, durante su huida a Egipto, María y José se encontraron con un Juan niño, que estaba al cuidado del arcángel Uriel. No obstante, en la imagen está claro que los niños están con los adultos equivocados: Jesús tenía que estar con su madre y Juan, según la tradición, con su protector, el arcángel Uriel. Pero ¿y si los niños están con los adultos *correctos*? Entonces *es Jesús el que estaría arrodillado sumisamente ante Juan*.

Existen muchas otras claves visuales en la escena que confirman esta interpretación tan sorprendente y herética, y que subrayan a la vez la extrema aversión personal que Leonardo sentía por la sagrada familia. (Incluido un detalle muy pasmoso y propio de un colegial: el objeto más grande de la pintura, el trasfondo que forman las rocas encima de la Virgen. En esa composición tan aparentemente devota, la silueta de las rocas forma dos testículos muy sutiles y un enorme falo que surge de la cabeza de la Virgen y asciende hacia el cielo, coronado por unos matojos…)

También existe otra característica que se puede hallar en muchas de las obras de Leonardo y que rápidamente dimos en llamar «el gesto de Juan»: el índice levantado de la mano derecha, que, indefectiblemente, es un atributo de Juan o alguna referencia a él (al menos en Leonardo). Uno de los primeros ejemplos lo hallamos en el famoso cartón *La Virgen, santa Ana y el Niño* de la National Gallery de Londres, en el que santa Ana realiza literalmente el gesto de Juan sobre el bello aunque abstraído rostro de la Virgen, inclinada sobre la cabeza del joven Juan el Bautista. Muchos expertos en arte creen que, en realidad, «santa Ana» es Isabel, madre de Juan, lo que queda confirmado por el hecho de que su hijo está apoyado en ella, y ella está componiendo, claramente, el gesto de Juan. El cartón de 1501 fue un esbozo preliminar de *Santa Ana con la Virgen y el Niño* (que pintó en algún momento entre 1501 y 1507), que también nos muestra a María encaramándose, en una postura un tanto incómoda, sobre el regazo de la anciana. No obstante, en la versión final existe una gran diferencia: el niño Juan ha sido sustituido por un cordero, con el que está jugando Jesús. En realidad, una observación más minuciosa revela que el niño trata al cordero con mucha

brusquedad, casi está forcejeando con él. La posición del brazo y la pierna derechos del crío, esta última arqueada sobre el frágil cuello del animal, crea la ilusión de que el cordero está decapitado, o que Jesús está intentando arrancarle la cabeza… Lo interesante aquí es que los caballeros templarios, concretamente en el Languedoc, también utilizaron el símbolo del cordero de Dios, en el que no se ve a Jesús, sino a Juan el Bautista.

Cuando Leonardo escribió: «Miserables mortales, abrid los ojos», tal vez tenía en mente el simbolismo del que está imbuida toda su obra, parte del cual, como hemos visto, no resulta difícil de interpretar una vez que se repara en él.

Empezamos a comprender que la curiosa herejía de los johanitas estaba imbricada en nuestra investigación sobre el sudario como un hilo de oro. Primero se puso en contacto con nosotros Giovanni, al parecer un miembro de alto rango de lo que resultó ser un grupo templario-johanita. Luego descubrimos que Leonardo —en contra tanto de la imaginación popular como de la certeza académica— incluyó tanta simbología johanita en su obra que resulta inevitable concluir que también era miembro de esa intrigante hermandad. Además, como veremos, sus creencias secretas estaban íntimamente relacionadas con el hecho de que falsificara la reliquia cristiana más importante de todos los tiempos.

Ni que decir tiene que Leonardo no estaba solo en sus creencias heréticas, y que tampoco era un conspirador solitario contra la Iglesia establecida. Efectivamente, trazar la historia de la sábana equivale a revelar una sorprendente red de conspiradores que crearon un aura de misterio y secretismo alrededor de la reliquia, por motivos espurios.

6

La conspiración del sudario

> […] la historia es una aleación de realidad y mentiras. La realidad de la historia se convierte en una mentira. La irrealidad de la fábula se convierte en verdad.
>
> JEAN COCTEAU **[195]**

Si efectivamente fue Leonardo da Vinci el creador del sudario de Turín en 1492, una cosa es segura: un sudario que supuestamente era el mismo había existido desde mediados del siglo anterior. Y entonces la versión de Leonardo tuvo que ser un sustituto. Naturalmente, eso plantea dos grandes cuestiones. La primera, ¿existe alguna prueba que muestre que el sudario que se exhibió antes de 1492 presentaba alguna diferencia significativa respecto del que se expuso a partir de entonces? Es evidente que, si los documentos demuestran que eran idénticos, entonces la información que nos proporcionó Giovanni era falsa. En segundo lugar, ¿existe alguna prueba de que, alrededor de 1492, se produjo realmente la sustitución o, al menos, de algún incidente extraño relacionado con el sudario en aquella época?

Identidad errónea

Con el fin de hallar una respuesta a nuestra primera pregunta, abordamos la literatura sobre el sudario en busca de información acerca de las copias y descripciones anteriores a 1492 de la supuesta reliquia. Lo cierto es que no encontramos absolutamente nada. No existen copias ni descripciones del sudario anteriores al siglo XVI, testimonio del triste estatus del lienzo antes de que se le empezaran a rendir honores, a finales del siglo XV. Otros escritores han llegado a la conclusión de que esa falta total de información sugiere, como mínimo, la posibilidad de que se diera algún cambio, en algún momento. Por ejemplo, en 1978 Magnus Magnusson se preguntó: «¿Se ha prestado suficiente atención a la posibilidad de que la falsificación sea muy posterior [al siglo XIV]?»**[196]**.

Algunos comentadores han considerado la posibilidad de que, tal como se rumoreaba en la época, el sudario original quedara destruido en el incendio de 1532. Otros lo explican refiriéndose a la copia que existe en la iglesia de Saint Gommaire de la ciudad belga de Lier. Se desconocen las circunstancias en las que se hizo dicha copia, pero está fechada en 1516, dieciséis años antes del incendio. La imagen es muy parecida a la que se muestra en la actualidad y, específicamente, están presentes las «marcas del atizador». No obstante, no es una copia particularmente buena. Concretamente, los regueros de sangre no están muy bien reproducidos y algunos detalles no son tan visibles como en el sudario, por ejemplo los dedos de los pies. Parece haber sido pintado de memoria, no copiando el original.

La versión de Lier es la primera copia, ya sea pintada o dibujada. Algunos sudaristas citan el escapulario de peregrino que se encontró en el Sena en 1855 como una copia más temprana. Por lo que hemos podido ver, la medalla no ha sido fechada de modo concluyente, pero, como en ella aparecen los escudos de armas de las familias De Charny y De Vergy, se presume que coincide con las primeras exposiciones de Lirey (1357 o 1358), en tiempos del primer Geoffroy de Charny o de su viuda, Jeanne de Vergy.

No obstante, dichas presunciones pueden ser falsas. No hay nada en el diseño o en la función de la medalla que corrobore este intento de datación. Objetos como ese se fabricaron y vendieron como recuerdos a lo largo de la Edad Media hasta bien entrado el siglo XVI. Si no fuera por los escudos de armas, no habría forma de

calibrar, ni siquiera aproximativamente, el periodo del que procede. Es más, hasta 1960 no repararon en que la medalla reproduce el sudario de Lirey; hasta el momento habían pensado que representaba el sudario rival, el de Besançon. Este último fue creado a mediados del siglo XVI y quedó destruido durante la Revolución francesa, aunque se sabe que era pintado. Las copias que de él han sobrevivido muestran que era una copia del sudario de Turín, que por aquel entonces estaba en Chambéry. La diferencia vital entre las imágenes de los dos sudarios es que la versión de Besançon mostraba solo la parte frontal de Jesús. Así, el escapulario hallado en el Sena, que muestra ambos lados de la imagen, no pudo ser una copia de este [197].

La presencia de dos escudos de armas no prueba necesariamente que la medalla se corresponda con el tiempo de las primeras exposiciones de Lirey, dado que tanto al hijo de Geoffroy de Charny, Geoffroy II, como a su nieta Marguerite les asistió el derecho a usarlos, puesto que descendían de ambas familias. Es bastante probable que la medalla fuera acuñada para conmemorar una exposición muy posterior: los escudos de armas contribuían simplemente a dotarla de una dignidad de mejor alcurnia. A estas alturas es difícil de determinar. Sin embargo, aceptando que el escapulario es efectivamente de las exposiciones del XIV —o principios del XV—, ¿qué nos dice acerca del sudario? ¿Nos ayuda a establecer que ese sudario era el mismo que podemos contemplar hoy en día?

El mayor problema lo plantea el hecho de que el medallón —una especie de escapulario que los peregrinos solían llevar en el sombrero— es demasiado pequeño como para que pueda realizarse comparación alguna, puesto que es «un poco más grande que un sello de correos de los grandes» [198]. Dado que este tipo de objetos se fabricaban en masa para que la recaudación fuera inmediata, la precisión no revestía exactamente una importancia suprema. Puesto que no hay modo de que la imagen de la medalla permita comparaciones con los finos detalles del sudario, sí se perciben las mismas características generales —la doble imagen con las manos cruzadas modestamente sobre la ingle—, pero no se puede deducir nada más. Además, como es metálica tampoco nos dice nada acerca del color de la imagen. No obstante, lo más sorprendente es que el

lienzo es descrito como de punto de espiga, por lo que, obviamente, un sustituto bien hecho hubiera estado confeccionado con el mismo tipo de tejido. Tal vez incluso se hubiera impreso en la misma tela, tras eliminar la imagen original.

Algunos comentaristas[199] han sugerido que la nitidez de la imagen del medallón indica que la tela que copió mostraba a un hombre del sudario mucho más definido que el que conocemos hoy. ¿Muestra la medalla una imagen totalmente distinta o es que el sudario de Turín se ha desvaído desde que se acuñó la medalla? Es mucho más probable que la definición de la imagen de la medalla se deba a que no tenía sentido hacerla de otra manera. ¿Quién querría una medalla en la que no se distinguiera nada?

Con todo, hay una característica claramente visible en la medalla que no está presente en el sudario de Turín: una especie de faja retorcida, como una soga, que cruza la tela a lo ancho de la parte baja de la espalda. Nadie sabe qué representa. Además, falta un detalle —la prominente huella de los pies en la imagen dorsal—, aunque tal vez deberíamos recordar que no se trataba de un trabajo muy preciso.

Desgraciadamente, los documentos previos a 1500 tampoco nos ayudan mucho. La mayoría de los que mencionan el sudario abordan las disputas en las que se vio envuelta la reliquia y no se molestan en describirla. El primero, el *Memorando D'Arcis*, sí menciona que la tela tiene imágenes al frente y al reverso, pero no se prodiga en detalles. No cabe afirmar que estas palabras sirvan para probar nada, dado que cualquier sustitución medianamente decente hubiera recogido la doble imagen.

Las pruebas que sugieren que el aspecto del sudario se ha visto alterado a lo largo de los siglos proceden de las anotaciones del monje benedictino Cornelius Zantiflet. Asistió a la exposición de Marguerite de Charny en Lieja, Bélgica, en 1449, cuando una comisión creada por el obispo local concluyó que se trataba de una pintura. Zantiflet no describe detalles del sudario que él vio, pero, aunque coincide con la opinión de la comisión del obispo, elogia la obra por ser una «admirable descripción»[200]. Hay que tener presente que nosotros solo podemos apreciar la grandeza de la imagen en el negativo fotográfico: en tiempos del monje, el sudario

de Turín de hoy en día le hubiera parecido pálido y deslucido a simple vista. Ningún alarde de imaginación lograría que lo calificara como una «admirable descripción» de Jesús crucificado.

Zantiflet, igual que el obispo D'Arcis cincuenta años antes, no expresaba duda alguna acerca de que lo que había visto era una imagen pintada. En realidad, todo el que expresó alguna opinión acerca de «el» sudario antes de la segunda parte del siglo XV coincide en que era una pintura. Aun así, no existen pruebas reales, ni en un sentido ni en otro, que demuestren que el sudario que se exhibió después de 1492 era —o no era— idéntico al que se había expuesto antes. Nada rebate la idea de que era un sustituto, y el margen de duda es lo bastante amplio como para que varios de los investigadores más destacados especularan acerca del cambio.

Los avatares del sudario previos a 1500 son tan inciertos que Ian Wilson, en 1994 y tras años abanderando la versión «ortodoxa» acerca de los primeros tiempos de la reliquia, fue capaz de preguntarse: «¿Es posible que, en lugar de haber pertenecido nunca a los De Charny, el verdadero sudario hubiera estado en Chipre y una princesa chipriota [201] se lo hubiera entregado a la familia Saboya?». Con ello se refería a una leyenda del norte de Chipre que cuenta que el sudario estuvo en un monasterio de Lapitos hasta que les fue entregado a los Saboya. Añaden que, probablemente, la princesa fue Anne de Lusignan, de la familia real chipriota. Wilson dio tal credibilidad al rumor que consiguió que una televisión alemana financiara su viaje hasta allá: desgraciadamente, el monasterio es hoy un cuartel y sus residentes se ofendieron cuando él llamó a sus puertas. Durante unos tensos momentos, el cañón de una pistola apuntó a Wilson y a su mujer, antes de que les echaran con cajas destempladas.

Unos años antes, en su libro de 1986 *The Evidence of the Shroud*, Wilson había reconocido la posibilidad de que hubieran sustituido el sudario en tiempos de Leonardo. Acerca de la sugerencia de Noemi Gabrielli en el sentido de que Leonardo, o alguien de su taller, es el autor del sudario, Wilson escribe: «Naturalmente, la teoría requiere que algún miembro de la familia de los Saboya encargara secretamente la tarea a Leonardo, aunque

eso no resulta inconcebible en tiempos tan notoriamente poco escrupulosos como el Renacimiento»[202]. Aunque, personalmente, rechazara la idea, le resultaba imposible hallar pruebas firmes que la rebatieran.

El sustituto superior

Todo ello nos conduce a la segunda de nuestras grandes cuestiones, a saber: ¿existen pruebas positivas de que se produjera una sustitución alrededor del año crucial de 1492? Obviamente, cuando se trata de analizar una conspiración en la que pudo estar implicada gente de altísimo nivel, resultaría de lo más improbable que hubiera sobrevivido alguna prueba documental directa —y, evidentemente, no de dominio público—, aunque las hubiera en la época. Sin embargo, debería ser posible hallar sugerencias de dicha trama en los aledaños de la historia, en los sugerentes vínculos que existen entre los personajes principales de este drama, y en la sucesión de hechos que provocaron.

Si ocurrió en algún momento, los primeros años de la década de 1490 son el periodo de tiempo más probable en que pudo darse el cambio del sudario. Entre la supuesta transferencia de la reliquia de manos de Marguerite de Charny en 1453 y la ostentación que organizó la duquesa Blanca de Saboya en Vercelli el Viernes Santo de 1494, no existe registro verificable de que estuviera expuesta al público. Lo que supone un vacío de unos cuarenta años[203]. Hay quienes sugieren que no se expuso porque en 1471 se iniciaron las obras de remodelación de la iglesia de los Saboya en Chambéry con el fin específico de albergar el sudario, y no se terminaron hasta 1502 (cuando se colocó allí la reliquia con gran pompa). Con todo, en 1494 el sudario fue exhibido en otro lugar, por lo que no parece que ese sea el motivo de la demora.

Nos hemos referido con anterioridad al «supuesto» traslado de 1453 porque no hay prueba de que el sudario pasara a manos de los Saboya en esa época, pese a las frecuentes aseveraciones de los creyentes en ese sentido. La fecha se infiere porque coincide con la

donación de un castillo y unas tierras a Marguerite de Charny a cambio de sus «valiosos servicios». Se suele presumir que eso incluye la cesión del sudario, pero se ignora el hecho de que la familia de Marguerite estaba emparentada con la Casa de Saboya y que su difunto marido les había servido en distintos sentidos a lo largo de su vida. En realidad, cuatro años después los canónigos de Lirey seguían envueltos en procedimientos legales contra Marguerite por la devolución del sudario, que consideraban de su propiedad. Y, en 1459, el hermanastro de Marguerite medió entre esta y los canónigos para negociar una compensación. Lo que resulta extremadamente extraño —por no decir absurdo— si tenemos en cuenta que ya no era la propietaria del sudario. De hecho, la primera prueba documentada de la propiedad de los Saboya es de cinco años después, en 1464, cuando Louis de Saboya pagó la compensación requerida (cincuenta francos de oro). De modo que el sudario pudo llegar a sus manos en cualquier momento anterior a esa fecha.

El año 1464 es significativo porque fue entonces cuando los religiosos realizaron los primeros alegatos sobre la autenticidad de la tela. Antes, todo cuanto el sudario había cosechado era un ligero interés y mucha hostilidad. La nueva reivindicación fue obra de un franciscano, Francesco della Rovere —quien posteriormente ascendió hasta convertirse en el papa Sixto IV—, en su tratado *On the Blood of Christ* [204], aunque nada certifica que tuviera jamás la ocasión de ver el sudario. En el tratado solo menciona brevemente la reliquia, pero dado que su supuesta autenticidad corroboraba sus argumentos teológicos, abrazó la causa entusiasmado. No obstante, el papel que desempeñó en el cambio de suerte del sudario revela indicios de lo más significativos. Se estaba fraguando una conspiración.

Para entonces, el papado —que nunca fue ajeno a las intrigas, corruptelas y a la decadencia más pura y simple— estaba pasando por uno de sus periodos más pintorescos. Varias facciones, agrupadas en torno a familias ricas e influyentes, estaban enzarzadas en conspiraciones y contraconspiraciones para obtener o mantener el control de este ventajosísimo cargo. Sixto —artífice de la Capilla Sixtina, que le debe el nombre— era miembro de una de esas familias, los Della Rovere. E incluso para las pautas del

siglo XV, logró destacar como uno de los papas más corruptos, despiadados y ambiciosos que han desempeñado el cargo. Instigador de varias guerras intestinas en Italia, se dice de él que «encarnó la mayor concentración de maldad humana»[205]. Tuvo varios hijos ilegítimos («sobrinos papales», como se les conocía oficialmente), uno probablemente fruto de sus relaciones con su propia hermana. E introdujo toda una serie de nuevas maneras de recaudar fondos para el Santo Oficio, que incluían la concesión de licencias para burdeles en Roma. Fue Sixto quien instituyó la Inquisición española y quien nombró al temido Torquemada como gran inquisidor. En definitiva, todo un itinerario que no cabría esperar del primer adalid del santo sudario.

Cuando Sixto murió en 1484, se libró la consiguiente e indigna pugna por su sucesión. Los Della Rovere intentaron conservar el control, aunque consideraron conveniente hacerlo a través de un títere y no de un miembro de la familia. El sobrino de Sixto (un sobrino de verdad, al parecer) fue la mano oculta que urdió el nombramiento de Giovanni Battista Cibò como papa Inocencio VIII. Fue uno de los papas más débiles e ineficaces de todo el siglo XV (el escritor inglés Colin Wilson le resume como una «nulidad beligerante[206]»), pese a lo cual consiguió mantener un buen vaivén de amantes por los pasillos del Vaticano e introdujo una importante innovación: fue el primer papa que reconoció públicamente a sus bastardos, un precedente que siguieron sus sucesores. Otra de sus gestas iba a tener consecuencias a largo plazo tanto para la vida diaria como para la salud psicológica y espiritual de millones de personas, y sus ecos reverberan aún en nuestros días: refrendó el *Malleus Maleficarum* («Martillo de brujas»), el infame libro de texto sobre la caza de brujas de Heinrich Kramer y Jacob Sprenger. Esa aburridísima obra iba a propagar su supersticiosa paranoia por toda Europa y a costar la vida a miles, tal vez millones de personas inocentes —la mayoría mujeres— antes de que el mundo recuperara la cordura.

Inocencio era papa en 1492 (murió en agosto de ese año) y, según la información que nos proporcionó Giovanni, fue la autoridad que estuvo tras la falsificación del sudario por parte de Leonardo. En su lecho de muerte, muchos médicos asistieron a Inocencio en un intento de prolongar su vida realizándole

transfusiones de sangre directas de tres jóvenes que, a consecuencia de ello, murieron. Tras el fallecimiento del papa, la facción Della Rovere se quedó corta con los sobornos y perdió el control del papado en bien de los Borgia y de la persona del tristemente célebre Alejandro VI (Rodrigo Borgia, cuyo papado fue de 1492 a 1503), padre de Lucrecia y de César (quien empleó a Leonardo como ingeniero militar entre 1502 y 1503). Durante ese tiempo no se le concedieron mayores honores ni atenciones al sudario, pese a que se habían terminado las obras de la iglesia de Chambéry y habían instalado en ella la reliquia.

Tras el mandato del sucesor de Alejandro, Pío III, que fue papa a lo largo de 1503, los Della Rovere reaparecieron. Giuliano della Rovere se convirtió en el papa Julio II hasta su muerte en 1513. Al cabo de unos meses de haber tomado posesión del Vaticano en 1506, empezó a impulsar el sudario, le concedió a la iglesia de Chambéry el título de Santa Capilla —un privilegio exclusivo, dado que solo le había sido concedido a la famosa capilla de reliquias de san Luis en París— y asignó un día festivo en honor del sudario (el 4 de mayo). De todo ello se desprende un patrón claro: cuando los Della Rovere estaban en el poder, la causa del sudario avanzaba, y cuando no tenían el control, recibía muy poca atención del papado.

También descubrimos que existían vínculos estrechos entre Inocencio VIII y Lorenzo de Médici, quien (pese a que entonces Leonardo trabajaba en la corte de los Sforza, en Milán) seguía siendo el mecenas de Leonardo. (Los artistas se consideraban «regalos» diplomáticos de un gobernante a otro, aunque seguían sujetos a sus mecenas originales, lo que a veces provocaba agrias disputas cuando las ciudades pedían el regreso de «sus» artistas.) Lorenzo se esforzó por crear lazos diplomáticos con Inocencio, hasta el punto de que casó a su hija favorita, Magdalena, con el díscolo y desagradable hijo bastardo del papa, Franceschetto Cibò.

Los mecenas de Leonardo en la última etapa de su vida tenían conexiones dinásticas con la Casa de Saboya. Durante el turbulento periodo de la historia de Roma que gira en torno a 1515, cuando el hijo de Lorenzo de Médici era el papa León X, el protector y mecenas de Leonardo era otro de los hijos de Lorenzo, Giuliano (quien, dicho sea de paso, estaba obsesionado con la alquimia). Este joven se casó con una hija de los duques de Saboya. El último

mecenas de Leonardo, Francisco I de Francia, era hijo de Luisa de Saboya, y casó a una de sus hijas con el duque Manuel Filiberto, que fue quien llevó el sudario a Turín.

Giovanni dijo que Leonardo falsificó el sudario en 1492: justo a tiempo, solo dos años antes de que la sábana saliera de su periodo de cuarenta años de oscuridad. Es más, Leonardo estuvo en el lugar adecuado en el momento adecuado. El ducado de Milán compartía una larga frontera con Saboya, y Vercelli —el lugar donde el sudario «regresó» a la luz pública en 1494— estaba exactamente en el límite entre los dos ducados. Estaba a 65 kilómetros de la ciudad de Milán, donde Leonardo trabajaba en la época.

Sabemos que, en algún momento entre finales de la década de 1480 y principios de la de 1490 (desconocemos el año exacto), Leonardo viajó a Saboya. Menciona la visita en sus cuadernos de notas de los últimos años de la década de 1490, y recuerda una cascada y un lago que vio allí[207]. No detalla el motivo del viaje. Sin embargo, el lago en cuestión está cerca de Ginebra, a menos de ochenta kilómetros de Chambéry, capital de Saboya, donde se cree que conservaban el sudario por aquel entonces.

Una prueba final pero muy significativa se halla en el destino de los cuadernos de notas de Leonardo. Hay mucha gente que nos ha preguntado por qué, si era un redactor de notas tan compulsivo, no escribió jamás referencia alguna sobre el sudario. Además del imperativo de un secreto absoluto, es probable que apuntara algunos aspectos de su investigación preliminar; por ejemplo, el método fotográfico y los experimentos anatómicos relativos al tema. Sin embargo, con el paso del tiempo se ha perdido un tercio de sus cuadernos, aunque sabemos qué ocurrió con algunos de ellos.

Leonardo se los dejó todos a su fiel compañero Francesco Melzi, quien los conservó cuidadosamente. No obstante, empezaron a dispersarse con el hijo de Melzi, quien no les concedía tanto valor. En la década de 1570 vendió uno a un agente nada más ni nada menos que del duque de Saboya, Carlos Manuel. El libro desapareció en la biblioteca de los Saboya, y no se ha vuelto a saber de él[208]. ¿Por qué mostró la familia tanto interés por hacerse con ese libro en concreto y luego lo perdió con tanto descuido? David Sox, entre otros, sugirió que tal vez en los vastos archivos de la Casa de Saboya podríamos encontrar algún secreto culpable acerca del

sudario. Humberto II, el último Saboya que poseyó el sudario, parecía creer en su autenticidad. Por el contrario, su esposa María José, de la que estaba separado, era de la opinión contraria. Esta vivió en Ginebra y utilizó los archivos de los Saboya para escribir una historia de la familia. Nunca se llegó a publicar, pero, según los que han leído el manuscrito, despacha el tema del sudario con una simple nota a pie de página en la que lo desprecia por ser un objeto falsificado. En palabras de Sox: «Uno no puede evitar preguntarse en qué se basa para extraer dicha conclusión»[209]. Tal vez el cuaderno «perdido» de Leonardo tenga algo que ver con el taxativo pronunciamiento de María José de Saboya acerca del sudario. Tomando en cuenta dichas circunstancias, hasta Ian Wilson admite que: «Aunque no hay documentos conocidos que sugieran que los Saboya tuvieran tratos secretos con Leonardo, la idea no resulta tan descabellada»[210].

En el secreto

Dos hechos más, ocurridos en vida de Leonardo, nos proporcionan pruebas circunstanciales que muestran que como mínimo ciertas personas claves sabían del papel que jugó en la falsificación del sudario. El gran artista alemán Alberto Durero
(1471-1528)
viajó a Italia a finales de la década de 1490 y en la década de 1500 para aprender las técnicas de los maestros italianos. Descrito por Kenneth Clark como «el artista más parecido a Leonardo», Durero era un gran admirador del maestro y le emulaba conscientemente: algunas de sus obras son copias directas de las de su héroe.

Resulta significativo que Durero se desviara de su ruta para ver el sudario de Turín y que realizara un largo y detallado estudio del mismo[211]. A la luz de nuestros descubrimientos acerca de Leonardo y el sudario, también es interesante que, en 1500, Durero hiciera algo que, en la época, se habría considerado una blasfemia inconcebible: se pintó a sí mismo como Jesús.

Se suele considerar que dicha pintura es un retrato imaginario

de Jesucristo, y como tal apareció en la portada de un libro de la Society for Promoting Christian Knowledge en 1993. Por el mismo motivo, la utilizaron como decoración del castillo de Drácula en el filme *Drácula de Bram Stoker*, de Francis Ford Coppola, en 1992, aunque fue alterada sutilmente para ajustarla a las características físicas del actor Gary Oldman tal como aparecía en el papel protagonista.

Otro de los grandes admiradores de Leonardo fue el rey francés Francisco I, con quien permaneció el maestro durante los años inmediatamente anteriores a su muerte. Justo seis meses después de que Leonardo llegara a su corte, Francisco viajó a Chambéry para ver el sudario.

La conexión templaria

Habiendo establecido, para nuestra satisfacción, que existen —al menos— pruebas circunstanciales de una conspiración urdida para sustituir la tela original adquirida por los Saboya por el sudario de Leonardo, parecía lógico intentar remontarse hasta el origen de la misma. ¿Acaso temieron los Saboya del siglo XV que la reliquia que poseían dejara de ser convincente a los ojos del crecientemente perspicaz público del Renacimiento? ¿Era el lienzo de Lirey otra falsificación para engañar a los peregrinos cándidos? Para responder a esas preguntas, teníamos que observar detenidamente a todos los personajes relacionados con el asunto de Lirey, especialmente el segundo propietario conocido de la reliquia, Geoffroy de Charny, el mayor, su hijo Geoffroy y su nieta Marguerite y sus respectivos esposos.

Como la mayor parte de las historias conspiratorias de la época, sus inicios están relacionados con los caballeros templarios: en este caso, con el supuesto vínculo de Geoffroy con ellos. Como hemos visto, Ian Wilson invocó a los templarios para explicar la supuesta desaparición del mandylion de Constantinopla en 1204 y su también supuesta reaparición como el sudario de Lirey a finales de la década de 1350. Se basó en el hecho de que Geoffroy estaba

relacionado con uno de los templarios más destacados de entre los que fueron ejecutados en 1314, su tío, otro Geoffroy de Charny [212].

No obstante, el vínculo trascendía sus lazos de sangre, pues Geoffroy de Lirey fue el primer instigador de una nueva orden de caballería que suponía un intento claro de revivir a los templarios. Desde su desmantelamiento habían existido nuevas órdenes que pretendieron mantener sus ideales (y preservar sus secretos). Algunas, como los Caballeros de Cristo en Portugal y la Orden de Montesa en España, estaban integradas por supervivientes templarios que se reagruparon bajo nuevos títulos. Otras, como la Orden de la Jarretera en Inglaterra, nacieron para asegurar al menos la supervivencia de sus ceremonias. En una forma u otra, la Orden del Temple mantenía firmemente sujetos los corazones y las mentes de los que aspiraban a elevados ideales: no iban a permitir que les sepultaran en el olvido sin ofrecer una férrea resistencia.

Más o menos en la misma época en que fundó la iglesia de Notre-Dame de Lirey, Geoffroy creó una nueva orden cuyos ideales, reglas y ceremonias estaban claramente basados en el modelo templario: la Orden de la Estrella, fundada en junio de 1352 [213]. No sobrevivió mucho tiempo: Geoffroy y muchos otros caballeros fundadores murieron en la batalla de Poitiers cuatro años y medio después. (Casi inmediatamente se estableció una versión ceremonial de la misma, pero solo duró hasta el siglo XVII.)

Así, Geoffroy de Charny, el primer propietario conocido de lo que se supone que era el sudario de Turín, tenía claras simpatías por los templarios, aunque fuera por vínculos familiares. No obstante, queda un largo trecho hasta deducir, de todo ello, que el sudario había pertenecido originalmente a los templarios, o que llegó a sus manos tras el saqueo de Constantinopla. El mayor obstáculo a salvar para esta argumentación es que, en realidad, los templarios no estuvieron presentes en ese hecho histórico. Wilson y otros entusiastas del tema, especialmente Noel Currer-Briggs, tienen que realizar alambicadas presunciones para explicar que —supuestamente— los templarios estuvieron en posesión del sudario.

Sorprende que todo su argumento descanse en la identificación del sudario con el Bafomet, un ídolo demoníaco con forma de cabeza humana que los templarios confesaron adorar. Se suponía

que bastaba con reverenciar dicha cabeza para que le ejecutaran a uno por hereje. No obstante, Wilson cree que el Bafomet era, en realidad, el sudario doblado —igual que en sus pretendidas encarnaciones como el mandylion— para que solo se viera la cabeza[214]. Además, sugiere que las alegaciones de culto al diablo no eran más que los intentos de sus enemigos por desacreditarles. Con todo, su teoría no se sostiene. Wilson asegura que el secreto del mandylion (que, en realidad, era el sudario) se descubrió ya cuando estaba en Constantinopla. Cabe preguntarse por qué los templarios siguieron doblándolo y adorando solo la cabeza si sabían que era una imagen de cuerpo entero. O bien desconocían sus verdaderas dimensiones, en cuyo caso difícilmente podía tratarse de la síndone de Robert de Clari, o las conocían y no era el ídolo templario.

Cuando los templarios fueron interrogados, respondieron claramente que, fuera lo que fuera el Bafomet, lo evidente es que se trataba de un objeto en tres dimensiones —probablemente una cabeza cercenada—, no una imagen plana[215]. Entre sus confesiones se incluyen varias descripciones del objeto: la más común señalaba que se trataba de la cabeza de un hombre barbudo, o de un cráneo, o de un relicario con forma de cabeza. Existen referencias aisladas respecto a que era una pintura, pero siempre «en una viga o una pared», no sobre una tela. Unos pocos se refirieron al objeto como una cabeza de gato, o como una imagen múltiple compuesta de dos o tres cabezas de gato. De todas esas descripciones no se desprende nada que nos recuerde lo que hoy conocemos como el sudario de Turín.

Dado que existen pocos candidatos —si es que existe alguno— que nos puedan facilitar el vínculo carente y necesario que explique la historia inicial del sudario, somos de la opinión de que la conexión templaria ha sido manipulada, distorsionada y forzada por los que se escudan en ella. Noel Currer-Briggs, por ejemplo, señala la confesión de un caballero templario que describió al ídolo como «una cabeza con cuatro pies»[216]. Él sugiere que esa es una buena descripción del sudario si nos lo imaginamos colgando de una vara por la mitad, con una caída con la que se vieran las piernas tanto por la parte frontal como por la dorsal: de ahí los «cuatro pies». Pero ¿por qué no describían ni el cuerpo ni las manos? Y, una vez más, si tenían el sudario, ¿por qué ninguno de los caballeros,

especialmente bajo la persuasiva presión de una tortura atroz, lo dijo? ¿Por qué, en realidad, había que exponerlo de un modo tan extraño? ¿Por qué no lo colgaban, sencillamente, de modo que se viera todo y se pudiera apreciar bien? En definitiva, ¡lo cierto es que hemos intentado —en vano— hallar similitudes entre la imagen del sudario y el mayor de los gatos disponibles!

En *The Jesus Conspiracy*, Elmar Gruber señala, en particular, la selección que Ian Wilson realiza de las descripciones de la cabeza del ídolo a partir de las confesiones de los templarios, demostrando que este omite partes de los textos que no se ajustan a la comparación con el sudario [217].

Currer-Briggs disiente de Wilson en cuanto a que el sudario había sido el mandylion, aunque acepta que el lienzo llegó a Constantinopla a través de alguna ruta desconocida. Sostiene que siempre se supo que se trataba de una imagen de cuerpo entero, con lo cual todavía resulta más difícil comprender por qué los templarios adoraban solo la cabeza.

Para nosotros, también es de lo más desconcertante la cantidad de espacio que se le dedica en la literatura sobre el sudario a una tabla con la imagen pintada de la cabeza de un hombre que se encontró, escondida, en la bodega de una casa de campo de Templecombe, Somerset, en la década de 1940 [218]. Puesto que, como el nombre sugiere, Templecombe era un enclave templario, y dado que la pintura tiene un ligero parecido con el rostro del sudario —en ella aparece un hombre barbudo con el pelo largo—, esto se ha considerado una prueba de la teoría de la «cabeza del ídolo», que parte de la presunción de que los templarios la copiaron del sudario. No obstante, no existe absolutamente ninguna prueba de que la pintura les perteneciera alguna vez. El porqué fue escondida de ese modo no lo sabe nadie, pero no es probable que lo hicieran los templarios, puesto que la casa de campo se construyó cien años después de que les incautaran las tierras de esa zona. Además, la imagen es muy distinta a la del sudario: sus ojos están completamente abiertos, así como su boca. No hay rastros de sangre, lo que supondría una parte esencial de la imagen si la hubieran copiado del sudario; además, es de un color natural, sin ese color de mancha parduzca de la supuesta reliquia. En nuestra opinión, esa es la mejor «prueba» que Currer-Briggs, Wilson y los

otros pueden ofrecer para respaldar su teoría de que los templarios fueron custodios del sudario durante una época.

No obstante, tal vez no debamos restarle importancia a esta conexión entre los De Charny de Lirey y los templarios con tanta ligereza. Si se relaciona con otras pruebas, la conexión es altamente indicativa de algún tipo de conspiración histórica alrededor de las personas que poseyeron el sudario a lo largo de los siglos XIV y XV. Nuestro estudio ha revelado que oscuros secretos unieron a aquellos a los que la falsificación del sudario podía reportar una serie de beneficios.

Currer-Briggs, miembro de la BSTS y distinguido genealogista que trabajó para
Debrett's
y para *Peerage*
Burke's
, nos señaló accidentalmente la dirección correcta en su libro *The Shroud and the Grail* (1987), en la que él se había adentrado dada su fascinación por la idea de que podía existir alguna conexión entre el sudario y los romances sobre el grial de finales del siglo XII y principios del XIII. Considera que el sudario es, literalmente, el santo grial (o, más concretamente, que el grial era el relicario en el que se conservaba el sudario[219]). Desarrolló dicha hipótesis en *Shroud Mafia* (1995), aunque, tras las pruebas del carbono —y de la lectura de nuestro libro—, dejó de creer en la autenticidad del sudario.

Señala, además, que los romances sobre el grial aparecieron en tiempos en que los países de la Europa occidental estaban empezando a restablecer sus vínculos con el Imperio bizantino. Las noticias sobre los tesoros de Constantinopla se convirtieron en uno de los mayores temas de conversación. También apunta que las primeras historias sobre el grial no describían la reliquia: podía tratarse de cualquier tipo de objeto. Según las leyendas más duraderas, se trataba de la copa que utilizó Jesús en la última cena y que contuvo su sangre o, en otras versiones, su sudor, y que José de Arimatea trajo a Europa. Currer-Briggs cree que los primeros romances sobre el grial describían en realidad el sudario, que «contuvo» la sangre y el sudor que lo empapó. Los cronistas posteriores presumieron que debía de ser una copa o algún tipo de

recipiente similar, y fue así como nació el gran mito. Con todo, no hay pruebas de que la tela existiera cuando se escribieron las primeras leyendas sobre el grial. En calidad de genealogista, Currer-Briggs pisa un terreno más firme cuando intenta mostrar la relación entre los cruzados franceses que estuvieron en el saqueo de Constantinopla y la posterior historia del sudario. Hechos que vienen a iluminar el verdadero propósito que subyace tras la fundación de lo que él da en llamar la «mafia del sudario» (un término que, en nuestra opinión, tal vez sea más apropiado para describir a los entusiastas más recientes de la reliquia, como veremos en el capítulo 9).

Las familias implicadas eran todas francesas, especialmente de las regiones de Borgoña y de Champaña, y, tal como podía esperarse, incluían a los De Charny. También se les conoce como la familia Mont-Saint-Jean, que es el nombre de un pueblo cercano a Charny. Entre los miembros de la «mafia del sudario» de esa época están también los De Vergy, con los que casó Geoffroy, y dos familias estrechamente vinculadas de la Champaña, los Joinville y los Brienne.

A principios del siglo XIII, la casa de Brienne ostentó el título de rey de Jerusalén, que, según el Priorato de Sión, indica que pertenecían al linaje merovingio, y que finalmente fue heredado por Anne de Lusignan, esposa de Louis, duque de Saboya. Además de los Saboya, Currer-Briggs también incluye en la «mafia del sudario» a las familias De la Roche, Courtenay, Montferrat y D'Anjou.

Currer-Briggs realizó algunos descubrimientos interesantes. El primero es que las dos familias que habían poseído el (o un) sudario, los De Charny y los Saboya, además de las casas de De la Roche y De Vergy, con la que los De Charny se relacionaron a través del matrimonio, habían estado estrechamente vinculadas antes, durante y después de que apareciera el sudario de Lirey. El lazo más significativo de cuantos existieron entre ellos es la relación entre los De Charny y la Casa de Saboya, a cuyas manos pasó el sudario. (Por lo que resulta razonable pensar que, en contra de lo que se creía, Marguerite de Charny no les vendió la reliquia a los Saboya. Tal vez, simplemente, se la entregara con el fin de que «siguiera en la familia».)

La intensa endogamia que unía a dichas familias es notable, incluso para los parámetros de la época. Marguerite de Charny y sus dos maridos descendían directamente de Guillaume de Vergy (el bisabuelo de ella). Tanto ella como su segundo marido, Humbert de la Roche-Villersexel, eran descendientes directos de Otto de la Roche (a quien nos referiremos más adelante). Su primer marido, Jean de Beauffrémont, tenía abuelos maternos que, a su vez, eran ambos descendientes de Jean de Joinville, otro de los participantes destacados en este juego complejo y subterráneo.

En esa época era habitual reforzar los vínculos dinásticos mediante el matrimonio, pero en esas familias los vínculos se repitieron con una frecuencia inusual; lo que señala un propósito común y, presumiblemente, un objetivo compartido.

En segundo lugar, Currer-Briggs apunta a que las mismas familias estaban estrechamente relacionadas con los cabecillas templarios, especialmente durante los dramáticos últimos años de la existencia oficial de la orden. Por ejemplo, Geoffroy de Charny no solo era el sobrino del preceptor o visitador de la orden en Normandía, sino también primo segundo del predecesor de Jacques de Molay como gran maestre, Guillaume de Beaujeu, miembro de la familia Mont-Saint-Jean. (En realidad hubo un gran maestre de breve mandato entre los dos.) Fue Amaury de la Roche, maestro templario de Francia, quien recibió oficialmente a Geoffroy de Charny en la orden, y procedía de la misma familia que el segundo marido de Marguerite de Charny **[220]** .

Como sedes de la orden, las regiones de Champaña y Borgoña siempre fueron hospitalarias con los templarios. Pero, aun así, resulta asombrosa la estrecha vinculación entre dichas familias y los líderes de la orden.

Tanto Geoffroy de Charny como su esposa, Jeanne de Vergy, tenían abuelos que habían sido senescales (más o menos el equivalente de los *sheriffs* ingleses) de Champaña y de Borgoña respectivamente. El abuelo de él era Jean de Joinville, más conocido como el autor de la Vida de San Luis, una obra que ensalzaba la piedad de su amigo y protector, Luis IX, el polo opuesto de Felipe IV, quien había instigado la cruenta purga de los templarios. Jean fue senescal de la Champaña, mientras que el abuelo de Jeanne, Jean de Vergy, fue senescal del ducado de

Borgoña.

Fueron los senescales los que, dos semanas antes de la detención de los templarios, recibieron órdenes secretas de Felipe para que rodearan a los templarios de sus respectivos distritos. De todos los templarios de Francia, los que se evadieron con mayor éxito fueron los de Borgoña, incluido el comendador del Temple de París, Gérard de Villiers, el único miembro de alto rango que logró escaparse. Era pariente de los dos senescales mencionados anteriormente. Aparte de él, solo escaparon dieciséis caballeros franceses, dos de ellos porque se hallaban fuera del país en ese momento. Y, como escribe Currer-Briggs: «De entre los que escaparon, la mayoría eran borgoñeses y parientes entre ellos o de las familias De Charny, Joinville y De Vergy» **[221]**.

Finalmente, un siglo antes de la desaparición de los templarios, y un siglo y medio antes de la aparición del sudario de Lirey, las mismas familias habían ocupado posiciones claves en la cuarta cruzada, durante la que desapareció la síndone.

El líder de la cruzada fue Bonifacio, marqués de Montferrat, cuya casa estaba estrechamente relacionada con la de los Saboya, a través de frecuentes matrimonios. En la época, el título de Montferrat fue absorbido por la Casa de los Saboya y se convirtió en uno de los títulos menores del ducado (igual que el título de señor de Mont-Saint-Jean). Uno de los aliados más cercanos de Bonifacio fue Otto de la Roche, ancestro de Marguerite de Charny y de su segundo marido.

Este es un detalle que hay que considerar con cautela puesto que, en tiempos de Geoffroy de Charny, todos los nobles franceses tenían un ancestro que había participado en la cuarta cruzada, integrada básicamente por franceses. Sin embargo, como señala Currer-Briggs:

> Los De Charny y los Saboya que estuvieron en posesión del verdadero [sic] sudario durante los siglos XIV y XV no solo estaban emparentados entre sí. Además, compartían ancestros comunes en las personas de tres, si no cuatro, de los hombres y mujeres más destacados que tuvieron acceso a él en 1204. Cabe preguntarse, por consiguiente, si no hubo una conspiración mafiosa para hacerse con él por los medios que fueran menester **[222]**.

Ello conduce a Currer-Briggs a la siguiente reconstrucción teórica: el grupo de familias que integraban la mafia del sudario, considerándose en posesión de algún derecho sobre la reliquia y sabiendo que esta se hallaba entre los tesoros de Constantinopla, conspiró para apoderarse de ella y devolverla a Europa, donde pudieran conservarla en secreto entre ellos. A lo largo de los setenta años siguientes, fue pasando entre las distintas familias, incluidas las que eran templarias o simpatizantes, entre las que se convirtió en objeto de culto. Gérard de Villiers, al que advirtieron de la inminente detención de sus caballeros en Borgoña, salvó el sudario, que se encontraba en el Tesoro Templario de París. Con el tiempo, y tras la eliminación de la orden, pasó a ser salvaguardado por Geoffroy de Charny y su viuda, Jeanne de Vergy, quien instituyó sus ostentaciones públicas. Aunque posteriormente, cuando la última de los De Charny, Marguerite, se casó con Humbert de la Roche-Villersexel, el sudario pasó a manos de los Saboya y volvieron a conservarlo exclusivamente «para el seno de la familia».

Dichas conexiones pueden ser convincentes, pero plantean algunos problemas. En primer lugar, las pruebas del carbono y las pruebas históricas discutidas en el capítulo 2 indican que el sudario no existía en tiempos de la cuarta cruzada (1204). En segundo lugar, eso implicaría que emprendieron deliberadamente la cruzada con el propósito específico de obtener el sudario. Y eso es de lo más inverosímil, puesto que el ataque cruzado a la ciudad solo tuvo lugar tras una serie de complejos e impredecibles acontecimientos. Seguramente los cruzados tenían algún plan oculto, pero no tenía nada que ver con el sudario. A cambio de su participación en las expediciones a Tierra Santa, los cruzados habían accedido a ayudar al depuesto emperador Isaac II a recuperar Constantinopla. Esperaban que, a cambio de su colaboración, el emperador devolvería a la Iglesia ortodoxa de Oriente a Roma, y subsanaría así el mayor cisma vivido por la cristiandad hasta el momento. No obstante, tras el asesinato del emperador, el único modo de lograr su objetivo era colocar a un europeo —uno de los cruzados, Balduino de Flandes— en el trono. Era de lo más cabal; una simple maniobra política [223].

Hasta que Balduino no estuvo entronizado, Bonifacio de Montferrat no se llevó el sudario, según Currer-Briggs. En su

opinión, quien devolvió el sudario a Europa fue María Margarita de Hungría, viuda de Bonifacio.

No existe motivo alguno por el que las familias de la mafia del sudario pudieran albergar ningún tipo de aspiración relativa al mismo. La sugerencia de Currer-Briggs en el sentido de que estaban tan inspirados por la historia del grial que forjaron una búsqueda a su medida no es convincente, por decirlo delicadamente. Porque entonces se plantea la cuestión del porqué, si tenían el sudario, celaron por mantenerlo en secreto durante tantos años, y luego lo exhibieron sin motivo aparente. La explicación no encaja. Su verdadero motivo debía de ser otro, más profundo y —en opinión de algunos— más oscuro.

Las familias del grial

Dos libros —*The Temple and the Lodge*, de Michael Baigent y Richard Leigh (1989), y *Born in Blood*, de John J. Robinson (1990) — han profundizado en el tema de los templarios que sobrevivieron a la disolución oficial de su orden. Y sostienen que siguen existiendo en nuestros días. En ambos estudios se afirma que los templarios fueron los primeros francmasones. Además, es un hecho que, fuera de Francia, muchos templarios se limitaron a traspasar su lealtad hacia otras órdenes. Algunos, como los Caballeros de Cristo portugueses, se constituyeron básicamente como refugio para los templarios fugitivos; mientras que otros, como los Caballeros Teutones alemanes, ya existían previamente, pero recibieron a los antiguos templarios con los brazos abiertos. Si, como se afirma, el sudario fue un objeto tan sagrado para los templarios, ¿por qué no se lo dieron a alguna de estas órdenes en lugar de confiárselo a Geoffroy de Charny?

Los lazos genealógicos que descubrió Currer-Briggs parecen indicar que la mafia del sudario buscaba algo. Aunque, si hablamos de tiempos anteriores a Lirey, difícilmente podría tratarse de nada relacionado con el sudario. No obstante, si se toma en consideración otra prueba, bastante más controvertida, entonces empieza a cobrar

forma otra explicación, mucho más sugerente.

Fuera lo que fuese lo que los templarios organizaron después, se trataba sin duda alguna de algo misterioso acerca de sus propios orígenes. La historia oficial de la fundación de la orden, que los historiadores han aceptado sin cuestionamiento alguno, no tiene mucho sentido, y varios estudiosos han sugerido que dicha historia era una tapadera para sus otras actividades.

La versión oficial[224] afirma que, alrededor de 1118, después de que la primera cruzada recuperara Jerusalén, nueve caballeros franceses, encabezados por Hugo de Payens y Godofredo de Saint Omer, viajaron a la ciudad santa y se comprometieron a garantizar la seguridad de las rutas de los peregrinos. Durante varios años, parecía que estaban inactivos y que no tenían ningún miembro nuevo, hasta que regresaron triunfantes a Europa en 1127. Poco después del Concilio de Troyes, se reconoció oficialmente a la orden y a Hugo de Payens como su primer gran maestre, y se le concedió su propia regla, que, significativamente, había redactado san Bernardo de Claraval. A partir de ese día vivió una gran expansión que hizo que se convirtiera, en un lapso de tiempo notablemente breve, en una de las instituciones más ricas e influyentes de la Edad Media.

Lo absurdo de esta historia salta a la vista. ¿Cómo podían nueve caballeros controlar todos los caminos y senderos de Palestina? De cualquier modo, había otra organización militar encargada de esa función, los Caballeros Hospitalarios de San Juan. Y la historia oficial de los templarios data, como mínimo, de cincuenta años después de los hechos que describe. Las crónicas contemporáneas detallan prolijamente todo lo acontecido en Tierra Santa en la época, y, sin embargo, los nombres de Hugo de Payens y de sus ocho compañeros brillan por su ausencia.

¿Qué buscaban realmente esos nueve caballeros? El escritor inglés Graham Hancock ha demostrado muy fehacientemente que habían emprendido la búsqueda del arca de la alianza, y creían que la habían enterrado bajo el monte del Templo, en Jerusalén[225]. Baigent, Leigh y Lincoln llegaron a una conclusión parecida, pero creen además que descubrieron algún documento relativo al misterio del Priorato de Sión. No obstante, hay pruebas de que los Caballeros (como se conocía a los templarios antes del Concilio de

Troyes) ya existían cuatro, tal vez diez años antes de 1118 **[226]**. Asimismo, también se observan signos claros de conspiración alrededor del concilio y de su reconocimiento oficial de la orden.

Baigent, Leigh y Lincoln hallaron pruebas de una conspiración en la que había implicadas un buen número de familias de la región de la Champaña. En su opinión, son las que estaban detrás de la fundación de los templarios. El impulsor fue Hugo, conde de Champaña, quien resultó decisivo en la fundación de la orden, y quien, con el tiempo, también se unió a los templarios. Algunos historiadores creen que estaba emparentado con Hugo de Payens —aunque las referencias son imprecisas—. Lo que sí es cierto es que fue su señor feudal.

Los templarios y las órdenes cistercienses —una militar y las otras espirituales— crecieron y se expandieron juntas. La Orden del Císter se fundó en 1098 y san Bernardo fue su tercer jerarca, aunque en sus inicios no fue muy significativa. Uno de los nueve caballeros fundadores fue André de Montbard, tío de san Bernardo. Hugo de Champaña donó la sede de Claraval a Bernardo y este construyó allí su abadía, desde la que expandió su «imperio». Se convirtió en el principal impulsor de los templarios, y fue su influencia la que propició el reconocimiento papal del Concilio de Troyes, dado que era la capital de las tierras de Hugo. Ahí escribió Bernardo la regla de los templarios, basándose en la del Císter. Y de ahí salieron sus huestes uniformadas con capas blancas, a las que después añadieron el característico blasón de la cruz roja paté (una cruz de lados iguales con brazos que se estrechan hacia el centro). Fue un discípulo de Bernardo, el papa Inocencio II (antiguo monje de Claraval), quien exoneró a los templarios de tener que obedecer más órdenes que las papales.

Según los *Informes secretos* del Priorato de Sión —en los que se basan Baigent, Leigh y Lincoln—, la Orden de Sión la fundó Godofredo de Bouillon, uno de los líderes de la primera cruzada que conquistó Jerusalén en la década de 1090. Dichos historiadores consideran que es la orden que estaba detrás de Hugo de Champaña y de la fundación de los templarios. Citamos de sus textos: «En 1104 el conde de Champaña se reunió en cónclave con determinados nobles de alto rango, de entre los que al menos uno había regresado recientemente de Jerusalén […]. También estaba presente el señor

feudal André de Montbard»[227].

Inmediatamente después de dicho cónclave, Hugo de Champaña viajó a Tierra Santa, donde permaneció hasta 1108. Regresó brevemente a Palestina en 1114, y luego, de vuelta a la Champaña, donó Claraval a san Bernardo. Cuatro años después —según la historia oficial—, su vasallo y posible pariente, Hugo de Payens, emprendió su misión, junto a André de Montbard y siete camaradas, y formó el embrión de la futura Orden de los Caballeros Templarios. Posteriormente, el mismo Hugo de Champaña se unió a la nueva orden.

El cónclave de 1104 marcó el curso de los acontecimientos que iban a seguir, y, tal como señalan los autores de *El enigma sagrado*: «Entre los presentes en el cónclave estaban los representantes de determinadas familias —Brienne, Joinville y Chaumont— que […] destacan significativamente en nuestra historia»[228].

El principal alegato de los *Informes secretos* es que el gran arcano que protege el Priorato de Sión —la razón de su creación y de su existencia en el tiempo— es que la dinastía merovingia —que los historiadores dan por abruptamente extinguida en el siglo VIII, usurpada por los carolingios— sobrevivió. Y que sus representantes son los auténticos y sagrados herederos del linaje real de Francia. (Baigent, Leigh y Lincoln añaden, además, la hipótesis de que la naturaleza sagrada de los merovingios procedía de que eran descendientes de Jesús y María Magdalena, aunque ese extremo fue rechazado de plano por el Priorato. Con todo, la idea de que el Priorato existe con el fin de proteger a los descendientes de Jesús ha calado hondo, especialmente en el famoso *El código Da Vinci*.)

Las genealogías que aparecen en los Informes secretos relacionan a los supervivientes merovingios con distintas familias nobles europeas, y Baigent, Leigh y Lincoln se basaron en ellas. Hallaron pruebas independientes de que, efectivamente, esas familias habían estado relacionadas con numerosos sucesos no esclarecidos, principalmente mediante sus conexiones con los templarios y las leyendas del santo grial.

Sin embargo, existe una aparente paradoja. Nuestro propio estudio de los *Informes secretos*, que planteamos en *La revelación de Sión*, muestra que la mayor parte de sus afirmaciones más decisivas no se sostienen. Dicho extremo se aplica especialmente a

uno de los aspectos más importantes para el Priorato, la supervivencia de descendientes del rey merovingio Dagoberto II y la procedencia de este linaje de figuras históricas claves, tales como Godofredo de Bouillon. Por otra parte, lo cierto es que los Informes contienen bastante más información histórica abstrusa e imprecisa que hechos probados; tal vez por eso sean tan fascinantes. Esta contradicción entre la falsedad de la principal aseveración del Priorato y la veracidad de gran parte de su contenido más arcano nos conduce a la conclusión de que el material que ha llegado al público no es más que *desinformación* pensada para despistar a los investigadores. Pero como toda desinformación, contiene valiosísimos fragmentos de verdad.

Pero, si descartamos la conexión merovingia de las familias citadas en los *Informes secretos*, ¿cómo podemos aceptar los hallazgos de Baigent, Leigh y Lincoln acerca de dichas familias? En realidad, la paradoja es solo superficial, y concuerda con la hipótesis de la desinformación. Aunque estos tres estudiosos se basaron en los *Informes secretos* para investigar a estas familias y a estos individuos, la información que revelan —la conexión de las familias con la formación y posterior historia de los templarios, y su relación con los romances del grial— es bastante cierta. De hecho, en los *Informes* no hay mención explícita alguna a esas conexiones. Probablemente, establecer dichas conexiones convenció a Baigent, Leigh y Lincoln de la seriedad de la afirmación central —que lo que unía a estas familias eran sus orígenes merovingios—, pero eso era precisamente lo que pretendía la desinformación. No obstante, los descubrimientos y las conclusiones de los autores acerca de esas familias son válidos, por más que los documentos que les llevaron a ellos hayan resultado ser, en su mayor parte, puras patrañas.

El vínculo que traza Currer-Briggs entre esas mismas familias y las conspiraciones relacionadas con los templarios y el grial —aun partiendo, como parte el autor, de un supuesto completamente distinto, circunscribiéndose estrictamente a fuentes históricas y genealógicas convencionales e ignorando materiales como los *Informes secretos*— viene a corroborar el acierto de las conclusiones a las que llegaron los autores de *El enigma sagrado*. Evidentemente, de eso se desprende que quien redactó los *Informes secretos* tenía que conocer las actividades y los secretos de esas

familias, a pesar de que este autor fuera algo más que fantasioso acerca del falso linaje merovingio. Aunque aquello también demuestra que las familias emprendieron muchos proyectos, y que trabajaban en una labor a largo plazo. En modo alguno, como afirma Currer-Briggs, con el simple fin de apoderarse y conservar una reliquia sagrada. Tal como él la concibe, su mafia del sudario pudo guardar algún tipo de relación con el sudario, pero para ellos se trataba tan solo de una de sus múltiples ambiciones a largo plazo.

Por consiguiente, iba emergiendo un esquema, una interconexión entre familias. Guillaume de Champlitte, integrante del círculo que rodeaba a Bonifacio de Montferrat durante la cuarta cruzada —y emparentado por matrimonio con la familia Mont-Saint-Jean / de Charny—, era descendiente de Hugo, conde de Champaña e impulsor de la creación de los templarios. Cuando finalmente se unió a ellos, Hugo le entregó sus tierras y sus títulos a su sobrino Teobaldo. Guillaume de Champlitte era bisnieto de Teobaldo [229]. Además, originalmente, el líder de la cuarta cruzada tenía que haber sido el entonces conde de Champaña, un Teobaldo posterior y pariente más cercano de Hugo. Sin embargo, este Teobaldo murió cuando todavía estaban planificando la cruzada, y Bonifacio de Montferrat le sustituyó.

Ya hemos visto que este Bonifacio se casó con María Margarita, viuda del anterior emperador de Constantinopla. Fue un matrimonio muy breve, puesto que a él lo mataron en Grecia en el año 1207. Al cabo de tres meses, María Margarita se casó con su tercer marido, Nicolás de Saint Omer, de la misma familia que uno de los nueve caballeros templarios originales, Godofredo de Saint Omer, la mano derecha del mismo Hugo de Payens [230]. María Margarita había hecho otra elección poco afortunada, pues Nicolás murió en 1212.

Remontándonos a los primeros templarios, hallamos que un Joinville —André, tío de Jean de Joinville— se convirtió en el preceptor templario de Payens, un cargo muy prestigioso, puesto que estaba en relación con las tierras que concedió el primer gran maestre de la orden [231].

Currer-Briggs señala que la mafia del sudario estaba integrada por «familias descendientes o vinculadas con Fulques de Anjou»,

quien murió en 1143[232]. Este Fulques estaba tan estrechamente relacionado con los primeros templarios que, según *El enigma sagrado*, «se convirtió, por así decirlo, en "templario honorario" o "templario a tiempo parcial"»[233]. Su padre había sido el templario número 10, y se había unido a la orden en 1120. Al casarse con la sobrina de Godofredo de Bouillon, Fulques también pasó a ser rey de Jerusalén en 1131. Una de sus nietas, la princesa Sibila de Jerusalén, se casó en dos ocasiones, la primera con uno de los hermanos de Bonifacio de Montferrat y la otra con Guy de Lusignan. De esta segunda unión nació Anne de Lusignan, quien, al casarse con Louis de Saboya, llevó el título de Jerusalén a la Casa de Saboya.

Una vez más, ese título nos remite al Priorato de Sión. Ya hemos visto que afirman existir para devolver al linaje merovingio a su posición de poder. Aunque pensamos que eso no es más que una cortina de humo, dado que es evidente su intención de que la gente crea en la importancia de este linaje. En los tiempos en que Anne de Lusignan se casó con el duque de Saboya, el título de rey de Jerusalén era intrascendente, aunque también prestigioso. No obstante, el Priorato se jacta de las genealogías que ellos han trazado, y que relacionan a la familia Lusignan con dicho linaje desde mediados del siglo X. Pero ¿por qué?

El grupo de la mafia del sudario parece especialmente interesado en mantener el título de rey de Jerusalén entre ellos. Amalarico de Jerusalén, hijo de Fulques, murió en 1174 y tuvo dos hijas (de esposas distintas), pero ningún heredero varón. Dejó la decisión sobre su sucesión en manos del papa, del emperador del Sacro Imperio y de los reyes de Francia y de Inglaterra. Las hijas eran Isabella y Sibila, que se habían casado con los hermanos de Bonifacio de Montferrat, con lo que se aseguraron de que el título permaneciera en la familia. Pero uno de los hermanos, Guillaume, había muerto, y su viuda, Sibila, se casó con Guy de Lusignan. Mientras se debatía el asunto de la sucesión, asesinaron a Conrado de Montferrat, marido de Isabella. Al cabo de dos días ya habían dispuesto la boda de la viuda con Henri, conde de Champaña, y al cabo de ocho días ya estaban casados. Aunque la precipitación de los acontecimientos puede sugerir que Henri estaba detrás del asesinato, existe otra explicación plausible que señala que fue una

simple gestión de crisis. Quizás Henri actuara con presteza para evitar que el título se les escapara a los conspiradores si la decisión se inclinaba a favor de Isabella. Henri era descendiente de Hugo de Champaña, el hombre que propició la fundación de los templarios, y primo segundo de Guillaume de Champlitte. De hecho, finalmente se decidieron por Sibila, con lo que le concedieron el título a Guy de Lusignan, pero, cuando Henri murió, Isabella se casó con el hermano de Guy, Amalarico de Lusignan, quien heredó el título a la muerte de Guy.

El título de rey de Jerusalén constituye una de las sucesiones más tensas de la historia, una cuestión bastante curiosa si tenemos en cuenta que no le corresponden tierras. Con frecuencia se concedía fuera de la línea directa de descendencia, por lo que al final había dos líneas reclamando los derechos de herencia. En un momento determinado fue de la Casa de Brienne, aunque lo perdió en 1264 ante la Casa de Lusignan, cuando el papa decidió (de modo improcedente, según las normas de sucesión) en su favor. Otra de las pretensiones al título procedía del matrimonio del emperador del Sacro Imperio (de la familia Hohenstaufen) con los Brienne, pero en 1268 el último descendiente murió y los Lusignan pasaron a ser —de momento— los herederos indiscutibles. Otro de los que reivindicó los derechos dinásticos fue René
d'Anjou,
que se basaba en que uno de sus antepasados, Charles, le compró el título a otro de los contendientes.

La influencia de René hizo que Cosme de Médici mandara a sus agentes en busca de textos antiguos (véase capítulo 5), una iniciativa que provocó una recuperación del pensamiento neoplatónico y hermético (lo que, a su vez, jugó un importante papel en la vida de Leonardo). A su vez, el virrey de René en Nápoles era un tal Arano Cibò, padre del pontífice Inocencio VIII, que, según Giovanni, fue quien le encargó la falsificación del sudario a Leonardo **[234]**.

También existe un poderoso vínculo geográfico entre el sudario y las preocupaciones del Priorato de Sión. A lo largo de *El enigma sagrado*, vemos cómo la historia regresa repetidamente a la zona que rodea el enigmático pueblo de Rennes-le-Château, en el Languedoc, el centro del misterio. Se sospecha que podría tratarse

de la Rhedae de los visigodos, y posteriormente se la conoció como el Razès. También fue el epicentro de la fe cátara, la llamada «herejía albigense». Tras la pérdida de Tierra Santa, los templarios intentaron crear su propio estado en la zona, y en los alrededores de Rennes-le-Château aún pueden verse las ruinas de muchos castillos templarios. Tanto es así que nos pareció demasiada coincidencia que, a pesar de vivir en el norte del país, según los documentos conservados en el Archivo Nacional de Francia [235], Geoffroy de Charny (el del famoso sudario de Lirey) tuviese tierras en la zona citada. Posesiones que se extendían entre Toulouse y Carcasona, e incluían el «lugar sagrado» de Rennes-le-Château.

Una calculada empresa

Nuestra investigación nos ha convencido de que los miembros de la mafia del sudario de Currer-Briggs y la red de familias que Baigent, Leigh y Lincoln relacionan con las tramas que giran en torno a temas tan sugerentes como los templarios y el grial eran los mismos.

Eso significa que dichas familias estaban implicadas en una conspiración de mucho mayor alcance que el mero hecho de robar y regocijarse por la posesión de una reliquia lucrativa. Una conspiración que se remontaba a antes incluso de la cuarta cruzada, a la misma fundación de los templarios. Currer-Briggs estaba en lo cierto cuando postulaba la existencia de una conspiración, pero se equivocaba al concluir, a partir de la relación de estas personas con el sudario, que su único interés era la reliquia.

Visto desde esa perspectiva, la de que se trató de una calculada empresa que duró varios siglos, se puede deducir una pauta en las acciones de las familias De Charny y Saboya. En realidad, los intentos por defraudar a la cristiandad con un sudario falso fueron tres. El primero, en Lirey a finales de la década de 1350, que fracasó no tanto por la intromisión del obispo de Poitiers como por la muerte de Geoffroy de Charny y la incertidumbre provocada por la guerra con Inglaterra. El segundo intento fue el de su hijo,

Geoffroy de Charny el Joven, en 1389, y quedó estancado por el escepticismo del obispo Pierre
d'Arcis.
(La evidente actividad soterrada que rodea dichas exposiciones ha suscitado en Ian Wilson la siguiente observación: «Este asunto es más complejo de lo que parece a simple vista».) Y, por último —aunque en absoluto menos importante—, está el tercer intento en forma del sudario de Turín creado por Leonardo en 1492.

7

Las medidas del hombre del sudario

¿Por qué tiene la cabeza tan pequeña?

ABIGAIL NEVILL

Habiendo profundizado en el contexto histórico del sudario de Turín, nos planteamos otra cuestión. ¿Había algo en la imagen en sí que, efectivamente, descartara que la hubieran «hecho las manos de un hombre», o que sugiriera siquiera qué manos? ¿Se podía probar que el rostro del hombre del sudario era, en realidad, el de su creador, Leonardo da Vinci? La mayor parte de la gente que respondió sin prejuicios a la pregunta de si se parecían lo hizo afirmativamente. Sin embargo, nos propusimos determinar si había algún modo de comparar objetivamente el rostro de la sábana con el de Leonardo y pensamos en aplicar las técnicas que utiliza la policía para identificar a alguien.

Decidimos examinar detenidamente el sudario. Creemos que está compuesto de tres imágenes: el rostro, el cuerpo del cuello para abajo por la parte delantera y todo el revés. ¿Podíamos probarlo? ¿Podíamos mostrar de modo fehaciente que se trata de una imagen fotográfica? Ya sabíamos que la cara no se ajusta al resto del cuerpo, lo que corrobora la idea de que toda la imagen es una composición. Y constituía, a su vez, un punto obvio del que partir. Pero esperábamos que algún aspecto de la imagen real nos proporcionara pistas.

Se hizo imperativo recabar la ayuda de un experto en análisis de imágenes que, además, tuviera el equipo necesario para examinar la

imagen del sudario con minuciosa precisión y bajo distintas condiciones. La mejor manera era utilizar imágenes ampliadas por ordenador; la conversión de la imagen al formato digital nos permitía manipularla para que nos revelara al menos algunos de sus secretos.

Ajustando la cara

Uno de los expertos que nos ofreció su ayuda en los primeros estadios de nuestra investigación fue Mark Bennett, un canadiense residente en Gran Bretaña al que conocíamos con anterioridad. Era el editor de una revista futurista, *Black Ice*, y ardía en deseos de discutir acerca de la relación del sudario con Leonardo (de la que estaba bastante convencido). Además, nos proporcionó los vídeos de la serie italiana *Leonardo*, de la década de los setenta (difíciles de encontrar), que nos resultaron sumamente útiles. Mark también hizo para nosotros interesantes ampliaciones digitales de la imagen del sudario, antes que las presiones propias de editar una revista independiente reclamaran todo su tiempo.

Steve Pear, un amigo con grandes conocimientos de esa cultura en continua expansión que es la cibernética, puso un anuncio en Internet solicitando la ayuda de expertos en diseño gráfico por ordenador que estuvieran interesados en nuestro trabajo. Al cabo de un día, uno de los mejores expertos en el tema se sintió lo bastante intrigado como para responder. Andy Haveland-Robinson —que entonces era un maquetador del norte de Londres y asesor en diseño gráfico de imágenes
bi-y
tridimensionales por ordenador— se convirtió rápidamente en una parte decisiva de nuestro proyecto, y le dedicó largas horas de trabajo minucioso e inspirado.

Tal vez la revolución que se vive actualmente en la tecnología de la información sea comparable al salto cualitativo que dio el conocimiento durante el Renacimiento. Finalmente, nuestra nueva tecnología ha conseguido aunar la mente científica y la creativa: el

diseño gráfico por ordenador y las técnicas de animación han creado nuevas formas de arte que, efectivamente, trascienden los límites entre la lógica y la imaginación. Igual que los pensadores renacentistas superaron las distinciones entre ciencia y magia. Así, del mismo modo que una revolución de las comunicaciones —la difusión de la imprenta— auspició el Renacimiento, nuestro Renacimiento se basa en el crecimiento de las redes de comunicación que nos permiten acceder instantáneamente a archivos y a millones de personas de todo el mundo desde nuestros hogares.

Si este proceso es realmente un nuevo Renacimiento, entonces Andy Haveland-Robinson es un buen ejemplo del nuevo hombre renacentista. Aparte de su próspero negocio como diseñador gráfico por ordenador, también dibuja animaciones por ordenador de videoclips, y tiene muchos otros intereses, además de la música. Nuestro primer encuentro con él tuvo lugar en el verano de 1993, cuando nos mostró algunas de sus sorprendentes animaciones por ordenador, y nos dejó embelesados y convencidos de que habíamos hallado a la persona adecuada. No obstante, debemos aclarar que Andy se mantuvo siempre en un plano estrictamente objetivo y que nunca estuvo del todo convencido. Sin embargo, tras observar la imagen del sudario durante varias horas, concluyó: «Pienso que Leonardo está relacionado de algún modo con esto».

Esperábamos que hubiera algún modo de utilizar las imágenes digitales para establecer, más allá de la duda, que el rostro del hombre del sudario era el del propio Leonardo. Contábamos con poder compararlas con los retratos del maestro, como hizo Lillian Schwartz para demostrar que la *Mona Lisa* es un autorretrato de Leonardo **[236]** . Sin embargo, no pudo ser. Sencillamente, carecemos de información suficiente sobre el aspecto de Leonardo para zanjar la comparación. Todas las técnicas probables, ya fueran forenses o por ordenador, precisaban de unos puntos de referencia determinados y de alguna forma de calcular la escala de las diferentes imágenes para poder compararlas. Los retratos de Leonardo que han llegado hasta nuestros días no nos proporcionan dicha información.

En realidad, el mejor equipo para medir la semejanza entre dos imágenes sigue siendo el ojo y el cerebro humanos. Un ordenador, a

menos que disponga de datos extremadamente precisos, no puede ni compararse.

Las imágenes tenían que ser de una precisión al mínimo detalle. Las comparaciones se suelen realizar a partir de mediciones mínimas —tales como la distancia entre los ojos a partir del lagrimal, que es algo que no cambia con los años o con las fluctuaciones de peso—, y cualquier diminuto error de la imagen puede echar a perder la comparación. Evidentemente, todas las representaciones de Leonardo son pinturas o dibujos, por lo que no ofrecen garantías de precisión, especialmente en los pequeños detalles.

Solo podíamos fiarnos de una de las imágenes, el único autorretrato que ha sobrevivido (aparte de las pinturas en las que se incluyó como personaje, tales como *Adoración de los Magos* y *La última cena*), y que consiste en un dibujo realizado en tiza roja. Lo hizo cuando contaba unos sesenta años, pero parece considerablemente mayor y, más que nunca, se parece a un profeta del Antiguo Testamento. En la actualidad está en Turín, expuesto en la Biblioteca Reale. (Nos pareció divertido que la biografía de Leonardo escrita por Serge Bramly empezara con las siguientes palabras: «No muy lejos de la catedral de Turín, que alberga el famoso aunque hoy discutido sudario, se halla, en la Biblioteca Reale, el menos cuestionado de los autorretratos de Leonardo da Vinci». Bramly se extiende, a continuación, en paralelismos sobre la reverencia de que son objeto ambas imágenes. «Como el sudario, el autorretrato no acostumbra a estar a la vista del público: devastado por el paso del tiempo, lo conservan al amparo de los efectos dañinos de la luz y del aire[237]»).

Sabemos que el retrato es fiel porque Lillian Schwartz logró compararlo con éxito a la *Mona Lisa*. No obstante, es de fecha muy posterior a cuando creó el sudario y, pese a que el parecido con el hombre de la tela subsiste, su precisión no bastaba para nuestros propósitos. Las mejillas se han hundido con la edad y la boca ha cambiado, probablemente porque a lo largo de esos años perdió varios dientes. Pero el mayor problema está en que el ángulo de la cara es distinto al del hombre del sudario: aquí Leonardo está en ligero escorzo respecto del espectador.

Prácticamente basta con los dedos de una mano para contar los

retratos de Leonardo contemporáneos del personaje. Las representaciones posteriores a su muerte, como el grabado que aparece en *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, de Vasari (publicado por primera vez en 1550), no son fiables, a pesar de estar basadas en retratos previos. El segundo retrato más conocido muestra a Leonardo en la edad correcta para nuestra investigación, pero totalmente de perfil, por lo que no hay comparación posible. Hoy se encuentra en la Royal Library de Windsor (existe una copia en la Biblioteca Ambrosiana de Milán), y probablemente la pintó un alumno (se especula que fue Francesco Melzi). Rafael pintó a Leonardo como Platón en *La escuela de Atenas*, pero, aunque consta que ambos artistas se conocieron, no pudo haberlo pintado del natural puesto que Leonardo se hallaba en Francia en esos momentos. Hay un óleo en la Galleria degli Uffizi en el que aparece el rostro más sorprendente por su parecido con el hombre de la sábana. Durante mucho tiempo se consideró un autorretrato, pero, en la década de 1930, se descubrió que es una obra del siglo XVII. No hay duda de que el autor se basó en un autorretrato perdido, pero no constituía una base comparable.

Necesitábamos un retrato de un Leonardo en torno a los cuarenta años, y en el que mirara directamente al espectador. Si hubiéramos dispuesto de varios retratos, aunque tomados desde distintos ángulos, habríamos podido combinarlos, crear un modelo tridimensional y observarlo de frente en la pantalla. Era triste y frustrante: no teníamos ni por dónde empezar.

Los pocos retratos que existen también son de una fidelidad al original dudosa. Se cree que el retrato de Windsor fue retocado para complacer al maestro: su nariz —que al natural era un espléndido ejemplo de protuberancia nasal— menguó hasta proporciones menos alarmantes, gracias en parte a la cirugía plástica instantánea de un pincel amañado. También es posible que el autorretrato de Turín haya sido retocado en los años transcurridos **[238]**.

En nuestro afán de encontrar un modo de hacer una comparación objetiva, si lo había, ponderamos, junto con Andy, todos los posibles candidatos. Incluso consideramos utilizar la *Mona Lisa*, pero finalmente tuvimos que aceptar que, sencillamente, no se podía. En palabras de Andy: «La tolerancia con los rasgos de las personas es bastante escasa y partiendo de distintos

ángulos del rostro de Leonardo y careciendo de escala, los resultados no serían en modo alguno determinantes. Sin una imagen frontal de su rostro, toda comparación es inviable».

La cabeza cortada

Puesto que no podíamos aplicar ese método, decidimos concentrarnos en el estudio de la imagen en sí, en busca de pormenores que apoyaran nuestra teoría o revelaran algún detalle sobre el método de Leonardo. En nuestra opinión, la anomalía más singular e importante era ese efecto de «cabeza cortada». Como advirtió Abigail Nevill, la cabeza «no pega» y es demasiado pequeña en relación con el cuerpo. No solo está en una postura incorrecta respecto del cuerpo, también hay un hueco patente entre el final del cuello y el principio del torso: la cabeza parece flotar en un espacio oscuro. Presumiendo la autenticidad del sudario, podría explicarse este vacío aduciendo la colocación de la tela. Pero no esa postura tan antinatural de la cabeza, ni el hecho de que el cuello acabe con un corte brusco y transversal, limpio. En algunas fotografías (en el negativo) incluso se puede ver una línea blanca y neta en la base del cuello, aunque podría ser un pliegue de la tela, porque no se ve en todas las imágenes. No obstante, al margen de este detalle es evidente que la cabeza parece cortada a la altura del cuello, una característica apreciable en las fotografías de infrarrojos y luz ultravioleta que realizó el STURP. Y en las imágenes tridimensionales que elaboraron John Jackson y Eric Jumper. Las imágenes que Andy amplió por ordenador también revelan esa anomalía de un modo flagrante: la imagen desaparece completamente a la altura del cuello, y no hay transición con el inicio del torso. En los inicios de nuestra investigación preguntamos a dos expertos en el sudario, Ian Wilson e Ian Dickinson —ambos creyentes—, cómo se explicaban el efecto «cabeza cortada». Obtuvimos respuestas totalmente contrarias. Wilson [239] dijo que no advertía nada anómalo en la posición de la cabeza, mientras que Dickinson [240] afirmó haber advertido algo extraño, pero que podía

explicarse. (Cuando uno de nosotros le conoció, en la exposición de Bath, declaró: «He repasado minuciosamente esta imagen y he hallado un detalle muy peculiar: parece que la cabeza está descoyuntada».) Dickinson considera que en el momento de la creación de la imagen, la tela estaba doblada por debajo de la barbilla. Cuando estiraron el sudario, el pliegue daba la sensación de que la cabeza estuviera desplazada hacia arriba, y la imagen del cuello terminaba abruptamente con una línea horizontal. No obstante, habíamos advertido previamente la ausencia total de distorsiones parecidas, debidas a pliegues o dobleces, en el resto de la imagen. Si Dickinson estaba en lo cierto, deberían percibirse imperfecciones como esa en otras partes, especialmente en la cara. Y no las hay.

La extraña colocación y ese corte en la base de la cabeza no se explican mediante ninguna de las teorías sobre cómo se formó la imagen. Sin embargo, cobra todo el sentido si la imagen es compuesta; es decir, si se trata de la propia cara de Leonardo y el cuerpo de otra persona. La línea en la base del cuello es la del corte. También explicaría que la cabeza sea tan pequeña.

Debíamos medir las diferencias de tamaño entre la cabeza y el cuerpo objetivamente, lo que significaba emprender un detallado estudio del físico del hombre del sudario. Cuando, finalmente, lo logramos —aplicando la perspectiva de «el traje nuevo del emperador» que habíamos aprendido de la joven Abigail—, los resultados fueron totalmente inesperados.

A simple vista, la cabeza es demasiado pequeña para ese cuerpo. Pero ¿cómo podíamos demostrar dicha anomalía? Empezamos por comparar el cociente de las proporciones entre la cabeza y el cuerpo.

El hermano de Clive, Keith —un artista experto y familiarizado con las proporciones del cuerpo humano—, realizó unos cálculos cruciales. El cociente habitual entre la cabeza y la altura total es 1:8 (es decir, la cabeza es un octavo de la altura total). Esa cifra constituye una media que va del 1:7,5 al insólito, aunque posible, 1:8,5. El cociente menor acostumbra a darse entre personas de complexión pequeña; a menor estatura, mayor es tu cabeza en relación con el cuerpo.

Evidentemente, para hallar el cociente entre la cabeza y el

cuerpo del hombre del sudario necesitábamos conocer su altura, un tema que contraría sumamente a los sudaristas. En parte es debido a que la imagen es tan tenue y se difumina tanto en los contornos de la silueta que dificulta las mediciones precisas. Tampoco hay acuerdo sobre cómo está colocado el cuerpo, un extremo importante dado que los intentos por determinar su altura deben tener en cuenta el escorzo en que pueden estar sus miembros. Los que creen que la imagen se formó por contacto directo con un cuerpo también deben considerar la distorsión provocada por cómo se colocó la tela. (Pese a que, como hemos visto, la tela debió de estar estirada, sin más.) Topamos también con otro escollo: el modo en que los hombros desaparecieron en el incendio de 1532. Esto nos resultó especialmente frustrante, porque viendo los hombros habría sido mucho más fácil juzgar hasta qué punto estaba desplazada la cabeza.

El estudio más exhaustivo que se ha realizado sobre la posición del hombre del sudario es obra de Isabel Piczek, una destacada artista religiosa de Estados Unidos cuyos servicios se solicitan con frecuencia para la elaboración de los sorprendentes murales con que decora iglesias y catedrales en ese país. Abordó la cuestión desde su experiencia como artista profesional formada en la representación de la figura humana y en los problemas que plantea el escorzo. Pese a que cree en la autenticidad del sudario, y por lo tanto es dada a recibir con excesivo entusiasmo algunas de las teorías más extrañas (la suya es que la imagen es consecuencia de una «reversión temporal»), este estudio es convincente y bien argumentado, y presenta efectivamente la reconstrucción más aceptable.

Piczek se fijó en el escorzo que formaban los miembros y en la distinta intensidad de la imagen —por ejemplo, que la parte dorsal de las rodillas es más débil que las pantorrillas y los muslos—, y descubrió que toda la imagen es coherente con la colocación de un crucificado. Concluye que ello es debido a que el *rigor mortis* ya se había apoderado del cuerpo cuando lo envolvieron en el sudario. No obstante, eso no es óbice para que un artista con buenos conocimientos de anatomía pudiera reproducir el cuerpo de ese modo para reforzar la identificación con Jesús, o para que Leonardo colocara a su modelo en dicha posición. Eso explica por qué vemos las huellas de los pies, puesto que las rodillas están flexionadas y los

pies están planos sobre la tela —tal vez incluso con un pie ligeramente sobre otro debido a la ubicación de los clavos que sujetaban el cuerpo—, detalle corroborado por el escorzo de las piernas tanto en la imagen frontal como la dorsal.

El estudio de Piczek también confirma que no hay distorsiones debidas al modo en que la tela envolvía el cuerpo, lo que coincide con nuestras conclusiones acerca de que el lienzo estaba plano cuando se formó la imagen. Aunque de su estudio se desprende otra cosa, que iba a ser mucho más decisiva.

En noviembre de 1992, Isabel Piczek visitó Londres y presentó sus descubrimientos en una reunión de la BSTS a la que asistimos en compañía de algunos amigos. Durante su charla, mostró convincentemente que su reconstrucción se ajustaba al cuerpo tal como lo vemos en el sudario, y proyectó diapositivas de sus bosquejos, en los que vimos modelos que prueban su teoría. Solo en el turno de preguntas se abordó un aspecto que antes ella no había mencionado, en respuesta a una pregunta de nuestro colega Tony Pritchett. Tony le preguntó cuáles eran sus conclusiones acerca de la posición de la cabeza, una referencia que Piczek había soslayado flagrantemente. La estudiosa replicó que le había resultado arduo determinar la posición de la cabeza, puesto que no había hallado modelo alguno en el que la cabeza estuviera como la del hombre del sudario mientras el resto del cuerpo permanecía colocado correctamente. En realidad, dijo, «la cabeza parece estar separada». Para nosotros esto constituyó una confirmación pasmosa de la inocente observación que había hecho Abigail en Bath de boca de una experta. Dicho en otras palabras: la cabeza no pega.

También está claro, y a simple vista se advierte, que la cara es más brillante (en el negativo) y más definida que el resto de la imagen, es decir, la parte frontal restante y la dorsal. Esto también se percibe en las imágenes tridimensionales creadas con el analizador de imágenes
VP-8,
en las que el rostro está mucho más subrayado que el resto de la imagen. Pese a que, como veremos en breve, albergamos serias dudas acerca de la validez de las afirmaciones realizadas a partir de esta serie concreta de pruebas, eso no es óbice para que el analizador de imágenes muestre que la cara es más intensa que el

resto del cuerpo. No cabe explicarlo (como han pretendido algunos) aduciendo que el rostro es más anguloso. Si la intensidad de la imagen es debida a su proximidad con el cuerpo, entonces las partes que tocaban la tela —la punta de la nariz, el torso, el dorso de las manos, las rodillas— deberían estar igual de marcadas. Y, sin embargo, nos encontramos con que el rostro está mucho más definido, lo que indica nuevamente que se creó por separado y, tal vez, con mayor detenimiento.

Una historia de altura

Dado que seguíamos intentando hallar el cociente entre la cabeza y el cuerpo, y que necesitábamos conocer la altura del hombre del sudario, comprendimos rápidamente que el mejor estudio del que partir era el de Isabel Piczek. Cabría pensar que era fácil calcular su altura, incluso concediendo un margen de unos centímetros. Pero no era así. Cuando buscamos datos al respecto en la literatura del sudario, no dábamos crédito a nuestros hallazgos.

El consenso en torno a la altura del hombre del sudario está en 1,80 m, aunque normalmente esto va acompañado de matices sobre los problemas que comporta hacer mediciones precisas dada la imprecisión de la imagen. En realidad, las estimaciones acerca de la altura de ese hombre han variado hasta lo grotesco.

Giulio Ricci, un obstinado (algunos dirían fanático) creyente, calculó que medía solo 1,62 m, con el debido margen para las distorsiones causadas por el (inexistente) drapeado y, curiosamente, «la expansión de la tela» a lo largo del tiempo[241]. Dada su fe en la autenticidad del lienzo, obviamente calculó que su expansión se había dado a lo largo de un periodo de dos mil años, una presunción ajena a lo científico. En el otro extremo, Lorenzo Ferri (profesor de la Universidad de Roma) y el anatomista Luigi Gedda concluyeron, independientemente, que la estimación era de

1,88 m.

[242] Una disensión tan rotunda nos instó a realizar nuestras propias mediciones.

El problema está en que, como no se puede acceder libremente al objeto en cuestión, siempre vemos miniaturas del sudario. Si estuviera en exposición permanente, una de las anomalías más contundentes del sudario sería más conocida y cuestionada.

Comprendimos que primero teníamos que saber la extensión real de la imagen tal como aparece en la tela, desde lo alto de la cabeza hasta la punta de los pies. En base a ello (y teniendo en cuenta el efecto de escorzo analizado por Isabel Piczek), deberíamos poder hacer una estimación razonable de la altura del hombre. No era posible aspirar a la precisión absoluta, pero obtendríamos un cálculo lo bastante aproximado para nuestro objetivo. Como creemos que la cabeza de la imagen frontal se creó por separado, sería especialmente interesante observar si la imagen frontal era igual de alta que la dorsal. Compramos una fotografía del sudario completo a la Holy Shroud Guild de Nueva York, la medimos y, a partir de las verdaderas dimensiones del sudario, elaboramos una escala de los resultados.

Nuestros cálculos determinaron que la altura del hombre del sudario —de frente— era de

2,03 m.

Como es natural, los primeros sorprendidos fuimos nosotros, y repetimos varias veces las operaciones. Pero no había ningún error: la imagen frontal mide unos

2,03 m.

¿Y la imagen dorsal? Pues, para mayor sorpresa, ¡mide

2,08 m!

Lo más curioso es que, si se repasa con detenimiento la literatura relativa al sudario, se hallan dichos cálculos en varios casos, pero no se les presta ninguna atención.

¡No solo es una imagen absurda e imposiblemente grande, sino que —siendo supuestamente del mismo hombre y del mismo momento— es cinco centímetros más alta por detrás que por delante! (Las puntas de los pies no se ven en la imagen frontal del sudario, pues la tela se termina un poco antes, pero eso no puede suponer una diferencia mayor de cinco centímetros.)

Los creyentes, pese a conocerla, nunca le han concedido importancia a la altura total de la imagen. Si se molestan en mencionarlo, opinan que el drapeado de la tela en torno al cuerpo distorsiona las medidas, y hace que la imagen sea más larga que el cuerpo real. Sin embargo, gracias a la obra de Isabel Piczek (que también es creyente), además de la evidencia que corroboran nuestros ojos, sabemos que dicha distorsión no existe. La tela solo podía producir una imagen en escorzo —aunque, por lo demás, completamente natural— si estaba plana.

Una posible explicación es que la postura de crucifixión que Piczek muestra en su obra (con las rodillas levantadas y los pies planos sobre el suelo) extiende la imagen por el largo de los pies, con lo que añade algunos centímetros. Ricci, por ejemplo, sostiene que deberían tomarse las medidas solo hasta la altura de los talones. Y está en lo cierto, aunque, aun así, deberemos tener en cuenta el largo que resta la flexión de las rodillas, que pone la imagen en escorzo y hace que las piernas parezcan demasiado cortas. Para descubrir el margen de error que hay que calcular por el ángulo de las rodillas tal como se ve de frente la imagen, Keith y Clive se midieron tumbados, con las rodillas levantadas tal como indica Isabel Piczek y los pies planos sobre el suelo. Al adoptar esa postura, descubrieron la posición óptima para dicha flexión de las rodillas. Si los pies hubieran estado planos, las rodillas habrían tenido que estar tan flexionadas que su escorzo sería prácticamente ridículo, pero con el dorso de la rodilla a no más de veinticinco centímetros del suelo se alcanza un buen término medio.

En realidad, el largo total del cuerpo —desde lo alto de la cabeza hasta los talones cuando está tumbado, y hasta la punta de los pies cuando tiene las rodillas flexionadas— apenas cambia. El largo adicional de los pies se contrarresta exactamente con el escorzo provocado por la flexión de las rodillas. Naturalmente, todos los cálculos son distintos, pero hasta los más generosos estiman que, según esta explicación, la figura solo podría alargarse un máximo de cinco centímetros.

Pese a que habíamos descartado la idea de Ian Dickinson que sostiene que la cabeza parece echada para atrás porque se formó un pliegue de la tela bajo la barbilla, decidimos comprobar si podía explicar esa altura tan elevada. Pero no, la imagen dorsal confirma

nuestras mediciones e incluso las supera, puesto que es cinco centímetros más larga que la frontal.

Ahora comprendemos los verdaderos motivos de tantas discusiones sobre el drapeado, los pliegues y la expansión de la tela. No eran más que una treta para ocultar un hecho incómodo, que lleva al sudario al terreno de la farsa. ¿Cabe imaginar que, si Jesús hubiera sido un gigante, no lo habría mencionado el Nuevo Testamento? Pero es que sus páginas son tan inocentes respecto a este extremo como respecto al sudario milagrosamente impreso.

En su libro de 1998, Ian Wilson lamenta que hayamos calculado unas cifras tan «sorprendentes sin aducir ningún motivo claro para ello»[243]. En realidad, adujimos el mejor de los motivos: *nuestras propias mediciones de la imagen del sudario*. No hay duda alguna; aunque, como siempre, los creyentes se enmarañan en complicadas y a menudo ridículas explicaciones sobre las sorprendentes anomalías de la imagen del sudario. A pesar de que, si se les presiona, los mismos sudaristas admiten que la imagen mide
2,03 m,
resulta tan absurdo que intentan sacarse de la manga razones por las que es tan grande respecto del cuerpo del hombre. Invocan para ello variables tales como el modo en que (supuestamente) la tela envolvía al cuerpo o el «hecho» de que la tela se expandió con los siglos. Es evidente que les preocupa que sea tan larga. Y les asiste toda la razón porque, para los más objetivos, solo puede probar que, efectivamente, se trata de una falsificación.

Wilson también desestima nuestros cálculos porque «no son profesionales» y no se atienen a los que estimaron los «especialistas médicos», los doctores Pierre Barbet y David Willis. No vemos por qué la especialidad en medicina le capacita mejor a uno para el manejo de una cinta métrica.

Admitimos que cuando apareció la primera edición de este libro solo habíamos medido al hombre del sudario a partir de las fotografías, y que, por consiguiente, podíamos estar equivocados. Pero en 1998 nos brindaron una oportunidad fantástica —el sueño de cualquier investigador moderno sobre el sudario— para ratificar nuestros hallazgos. De su cargo en la Royal Photographic Society de Bath, Amanda Nevill había pasado a ser directora ejecutiva del National Museum of Photography, Film and Television de Bradford,

y no tardó en contratar a Lynn como asesora de una exposición de fotografía titulada «Lo Inexplicado». Una vez más, la transparencia de tamaño natural del sudario (una réplica perfecta del original) iba a ser uno de los objetos más destacados de la exposición. No obstante, en esta ocasión las circunstancias le concedieron mayor pompa y más espacio, puesto que había una sala enorme dedicada a ella. Además, el «sudario» estaba expuesto de un modo muy accesible al visitante, en una vitrina iluminada a contraluz colocada literalmente a ras de suelo y con mucho espacio a su alrededor. Ello significaba que, a diferencia de las exposiciones de la reliquia auténtica, los visitantes podían detenerse a contemplar el sudario desde distintos ángulos y varias distancias. Y eso supone, sin duda, una gran diferencia.

En la inauguración de la exposición, y en varias ocasiones después, realizamos un pequeño experimento entre los visitantes. Les invitamos a tumbarse en el suelo e imitar la postura del hombre del sudario, alineando la cabeza cuanto pudieran con la de él. Dado que ninguno de nuestros voluntarios medía
2,03 m,
ni el más alto era comparable al hombre del sudario, ni de lejos. (Clive, que mide exactamente
1,80 m,
descubrió que le sobraban varios centímetros.) E, incluso antes de que les pidiéramos que colaboraran con nuestro experimento, cuando se les sugería si notaban «algo raro en la altura de la imagen», todos, sin excepción, señalaban que era una altura imposible. No exageramos al afirmar que muchos de los que acudieron a la exposición sin una opinión formada acerca de la autenticidad del sudario salieron de ella convencidos de que era falso. (Y, como veremos, su desmedida altura no es la única anomalía que salta a la vista.)

Dicha anomalía no es tal para los que creen que la imagen es pintada; o para nosotros, que consideramos que en realidad es una proyección. Cuando se proyectan imágenes del natural (como descubriríamos), es bastante fácil que queden demasiado pequeñas o demasiado grandes. El simple hecho de mover unos centímetros el objeto que se está proyectando hacia el mecanismo de enfoque da como resultado una imagen desproporcionadamente alargada. Y el

motivo de que haya tal diferencia entre la imagen frontal y la dorsal se debe a que en realidad la cabeza no pertenece al cuerpo.

En *A Piece of Cloth*, de Rodney Hoare, encontramos otro hecho que no se suele mencionar, y es que la parte dorsal de la cabeza es ligeramente más ancha que la frontal[244]. Naturalmente, Hoare tiene una explicación para ello. Cree que debía de haber algún cojín o almohada debajo del sudario y a ambos lados de la cabeza. Por eso la parte dorsal de la cabeza parece más ancha. Aunque, no obstante, no hay rastro de la distorsión que cabría esperar en ese caso.

Contando con una estimación de la altura del hombre del sudario, podíamos buscar el cociente entre la cabeza y el cuerpo. Medimos la cabeza y, comparada con la altura calculada, guardaba una relación de 1:8,7 en la parte delantera, lo que distaba mucho de ser una proporción normal. Dada la imprecisión de la silueta de la imagen, no era nada fácil decidir desde dónde había que medir, pero trabajamos dentro de un generoso margen de error. Al comparar el tamaño de la imagen delantera de la cabeza con la altura que estimábamos para toda la parte dorsal —teniendo también en cuenta la posibilidad de equivocarnos—, nos salió una proporción mínima de 1:9, e incluso de 1:9,4. De modo que probamos que dicha cabeza era demasiado pequeña para ese cuerpo. Por fin habíamos confirmado laboriosamente la observación de Abigail. Y, puesto que Isabel Piczek ha demostrado que el resto del cuerpo está proporcionado, ese detalle viene a confirmar que la cabeza es una imagen completamente separada. También cuestiona la verosimilitud de que el sudario fuera pintado, puesto que la imagen es, en general, brillante, y ¿qué buen artista en sus cabales se hubiera equivocado tanto con la cabeza?

La mayor tapadera de la historia

Nuestro estudio del físico del hombre del sudario nos hizo reparar en otras discrepancias y anomalías. Algunas demostrarán ser muy importantes cuando repliquemos el método de Leonardo, otras

merecen tan solo una breve mención.

Ya al principio, reparamos en un detalle que los escépticos habían comentado, pero los creyentes ampliamente soslayado: la conveniente posición de las manos, cruzadas sobre los genitales. Una manera un tanto extraña de disponer un cadáver que, al proteger pudorosamente al hombre, parece indicar que el lienzo fue concebido para su ostentación. Para tal fin, la colocación de las manos evita cualquier ofensa a la sensibilidad de los creyentes. No obstante, tal vez la posición de las manos pretendía evitar otro dilema. Si se suponía que era Jesús, lo apropiado habría sido que estuviera circuncidado (los cristianos medievales y renacentistas eran perfectamente conscientes de ello, puesto que su época asistió a todo un desfile de santos prepucios). Sin embargo, tal como Peter de Rosa señala en el prólogo de su *Vicarios de Cristo*, a los cristianos no les hubiera gustado que les recordaran que su Señor era judío. Por eso la convención artística dictó que se representara a Jesús crucificado con una tela a la altura de la pelvis, en lo que De Rosa da en llamar «la mayor tapadera de la historia» [245]. Nos divirtió comprobar que a muchas de las copias del sudario de Turín se les ha añadido un taparrabos.

Asimismo, es imposible colocar las manos de un cadáver de este modo sin atárselas o sin proporcionar un soporte a los codos. Como era de esperar, los creyentes han replicado que esos soportes estaban, en forma de telas enrolladas situadas debajo de los codos. (Si realmente se utilizó la cantidad de cojines y telas enrolladas que se citan para explicar las anomalías —por no hablar de los ramilletes de especias—, el sepelio de Jesús debió de ser uno de los espectáculos más extraños de la historia, más parecido al primer día de rebajas en el departamento de lencería de unos grandes almacenes que al entierro de Cristo.)

Si en cambio la imagen era falsificada, habría sido fácil mantener las manos en la posición requerida y que no se notara. Lo más sencillo era atar los dedos pulgares de ambas manos entre sí.

También está la cuestión de la línea del cabello y del mismo cabello. Si el hombre estaba tumbado, como se suele creer, el pelo no habría rodeado el rostro como lo hace, sino que hubiera caído hacia atrás. La línea del cabello es totalmente antinatural, y, curiosamente, existe una franja en blanco entre los lados de la cara

y el pelo. Además, está el estrafalario extremo de que el hombre del sudario no tiene orejas. La cara es demasiado estrecha: los extremos exteriores de los ojos están literalmente en los límites de su cara. Ese hombre no tiene ni orejas ni sienes.

No obstante, el aspecto más extraño de la cara es el tamaño de la frente. Cualquier artista podría explicar que por norma general los ojos están justo en el centro de la cara, a medio camino entre la barbilla y la parte superior de la cabeza. (De hecho, la línea central está justo por debajo de los ojos.) Pues bien, en la imagen del sudario los ojos están mucho más elevados porque la frente está reducida en perspectiva. Empezamos a pensar que había que atribuir dicho efecto al modo en que Leonardo aplicó la imagen de su cara. Pero hasta después —como contaremos en el siguiente capítulo— no comprendimos el verdadero significado del tamaño de la frente.

Una nueva dimensión

Con mucho, la rareza del sudario a la que se refieren con mayor frecuencia es su supuesto contenido en información tridimensional. Eso significa que existe una relación precisa entre la intensidad de la imagen (lo oscuro a simple vista, lo brillante en el negativo) y la distancia entre el cuerpo y la tela. Dicha relación puede usarse para construir una imagen tridimensional del hombre del sudario mostrando en relieve topográfico, como un mapa de contornos, las zonas donde el trazo es más débil. Las imágenes creadas por el analizador
VP-8
a mediados de la década de 1970 lo demostraron aún más gráficamente.

Se nos pide que creamos que la información tridimensional que contiene el sudario era una de las propiedades más raras y extraordinarias de la imagen de la sábana. Ni las pinturas ni las fotografías, a menos que se tomen en condiciones muy específicas, se comportan de tal manera. Las demás teorías sobre la creación de

la imagen tampoco logran explicarlo, excepto, tal vez, la teoría del «destello nuclear» defendida por John Jackson. Una hipótesis que, por otra parte, y tal como hemos visto, cabe descartar desde varios puntos de vista, algunos de los cuales son de puro sentido común.

La información tridimensional es distinta en la cara que en el cuerpo. Si se ajusta el analizador de imágenes para que muestre el rostro con su relieve natural, el cuerpo (tanto por delante como por detrás) no tiene absolutamente ningún relieve. Si, en cambio, se ajusta para obtener el relieve natural del cuerpo, los rasgos de la cara parecen sin duda alguna demasiado prominentes. Todo ello viene a corroborar nuestra idea de que las dos imágenes se crearon por separado.

Comprendimos, no obstante, que si se trataba de una imagen fotográfica, no hubiera tenido ese efecto tridimensional. El analizador de imágenes trabaja con luces y sombras, partiendo de que las zonas más oscuras están más lejos que las claras, y que existe una relación directa entre la intensidad de la imagen y la distancia. Las fotografías normales están invariablemente más iluminadas de un lado que del otro, de modo que los dos lados de la cara, aunque estén a la misma distancia de la cámara, tienen distintos brillos. El efecto tridimensional solo se logra cuando la fuente de luz parte de la misma dirección que la cámara. Podría bastar con colocar un foco encima de la cámara, pero no es probable, porque la diferencia en la cantidad de luz reflejada sería demasiado sutil, y las variaciones demasiado ínfimas como para determinar la distancia entre la cámara y el objeto con alguna fiabilidad. Permitiría realizar una estimación aproximada, pero no con la precisión de las imágenes del
VP-8.

Inicialmente, especulamos con la posibilidad de que la iluminación de la escena provocara accidentalmente el efecto tridimensional, lo que podía llevarnos a conclusiones acerca de cómo se había llevado a cabo. El efecto podía ser una consecuencia fortuita de los tiempos de exposición. A lo largo de la exposición, que tal vez duró horas, la posición del sol pudo haber cambiado, de modo que la cara recibiera distintas iluminaciones según el momento del día, mientras que los puntos más destacados —la nariz y las cejas— habrían tenido una iluminación constante, y

habrían estado más expuestos.

Le pedimos a Andy que intentara reproducir las imágenes del VP-8
utilizando *software* moderno. Empezó por escanear las imágenes de tamaño completo y los primeros planos de las fotografías de la Holy Shroud Guild. Las pasó a píxeles y valoró cada uno de esos píxeles en relación con su brillo. Los datos resultantes quedaron almacenados digitalmente, por lo que se podían utilizar con distintos programas y procesar de diferentes maneras. Los brillos de distintas intensidades podían convertirse en colores o ser presentados como un mapa de contornos. También se podían pasar a sonido e interpretarse como una partitura (Andy creó algunas composiciones abstractas muy bonitas traduciendo los sonidos en formas y colores). Podíamos ampliar en pantalla los detalles más mínimos de la imagen y observar hasta lo más ínfimo, y podíamos cortar fragmentos y moverlos para compararlos con otros. Por ejemplo, Andy consiguió importar una mitad de la imagen frontal y pegarla junto a la mitad correspondiente de la imagen dorsal. Y entonces fue cuando pudimos ver, gráfica y concluyentemente, que el dorso es más largo que el frontal.

Con el fin de reproducir las imágenes tridimensionales creadas por John Jackson y Eric Jumper con el analizador de imágenes, Andy tomó los datos digitalizados y los procesó rápidamente con distintos programas que los convirtieron en un mapa topográfico. Dicho con sus propias palabras:

> La imagen dibujó un mapa de altura usando un programa de trazado de rayos de dominio público. Dada la textura granulosa de la imagen original —estaba incluso moteada, etc.—, las imágenes tridimensionales hubieran provocado un aumento repentino de su intensidad y solo habría sembrado mayor confusión.
> Había que eliminar esos picos de intensidad, y lo logramos utilizando un programa editor de imágenes llamado Photostyler, que aplica un filtro de Gauss para mitigar el «ruido» y dejar una «tendencia». Luego trazamos de nuevo los resultados de la imagen.
>
> De todo ello resultó una imagen bastante más coherente, aunque igual de decepcionante respecto a su valor como «prueba» en 3D. Lo intenté desde distintos ángulos y apliqué distintas texturas al objeto.

Gracias a esta técnica, la imagen se podía «ladear» de modo que (igual que ocurre con las imágenes del
VP-8)
permitía crear una imagen tridimensional a partir de los cálculos de la relación intensidad-distancia. El resultado fue, cuando menos, sorprendente. Andy no pudo reproducir la información tridimensional que halló el
VP-8.
Observó algún rasgo tridimensional, pero el mismo que cabría esperar de una fotografía tomada con luz uniforme. Lo más pasmoso era que no se apreciaba diferencia alguna entre el brillo del puente de la nariz y el de las cejas, por lo que el programa del analizador de imágenes no podía siquiera apreciar sus distintas alturas. Las imágenes, calibradas en distintas escalas para exagerar cualquier diferencia de intensidad, daban una y otra vez los mismos resultados: un rostro plano, en el que la nariz y las cejas estaban a la misma altura. Andy se esforzó por eliminar los errores que pudiera haber en sus datos utilizando distintos métodos, pese a lo que los resultados «seguían sin ser concluyentes».

Estábamos desconcertados. Comprobamos de nuevo nuestro método, pero no hallamos ningún problema ni en el trabajo de Andy ni en el nuestro. Lentamente, caímos en la cuenta de la importancia de lo que habíamos descubierto. ¿Era posible que la tan cacareada «información tridimensional», el supuestamente único elemento de la imagen del sudario que ha tenido intrigados a creyentes y no creyentes a lo largo de los años, no existiera?

Ante la sospecha de que el equipo de Andy fuera de menor resolución que el
VP-8,
repasamos de nuevo la literatura sobre el sudario con vistas a identificar cómo la información tridimensional se había convertido en uno de los argumentos más potentes para cimentar la popularidad del mismo. Nos encontramos con que, básicamente, esto se apoyaba en los experimentos que Jackson y Jumper habían realizado veinte años antes. Al parecer, antes de nosotros nadie había cuestionado este estudio, lo que no deja de ser sorprendente, si tenemos en cuenta lo mucho que ha avanzado la informática hasta el presente.

Jackson y Jumper, en su condición de miembros fundadores del STURP, son dos de las estrellas permanentes del mundo del sudario. No obstante, a pesar de sus credenciales científicas, son, y han sido siempre, firmes creyentes en la autenticidad del sudario. Y ya lo eran cuando iniciaron sus meticulosos análisis. Pese a que el STURP tiene fama de ser una institución de firme convicción científica, a estos dos autores no se les acostumbra a relacionar con la misma frecuencia con el consejo ejecutivo de la Holy Shroud Guild [246], del que son miembros los dos. Dicha organización se fundó a partir de la premisa de que el sudario es auténtico y de que este tiene un mensaje muy importante para todos nosotros. Sus trabajos científicos, presentados en la Conferencia de Albuquerque de 1977, revelan sus ideas preconcebidas: en todo momento se refieren a la imagen del sudario como la del «cuerpo de Cristo» [247]. Según *The Jesus Conspiracy*, de Kersten y Gruber, en el simposio internacional de París de 1989 «[Jackson] declaró que solo podía explicar la formación de la imagen partir de un milagro» [248].

Jackson y Jumper trabajaron en las imágenes tridimensionales unos años antes de que se creara el analizador de imágenes
VP-8,
y utilizaron técnicas manuales. Se inspiraron en una sugerencia que Paul Vignon realizó a principios del siglo XX. Hace tiempo que reparamos en que dichos experimentos estuvieron sujetos a todo tipo de errores, pero, como a todo el mundo, nos convencieron las imágenes ampliadas por ordenador que crearon un año después. Sus pruebas iniciales habían recibido el embate crítico —especialmente sus protocolos y el método de compilación y análisis de datos— de Joe Nickell y su *Inquest on the Shroud of Turin*. Solo para empezar, Nickell señala que «toda la metodología de la reconstrucción tridimensional depende de un razonamiento circular, y deja abierto el interrogante de si el sudario envolvió alguna vez una forma humana real» [249]. Jackson y Jumper dieron por sentado que sí.

Habían encontrado a alguien que consideraban de la misma complexión y la misma altura que el hombre del sudario —aunque, dado que esta persona no medía
2,03 m
por delante y

5 cm
más por detrás, no cabe sino preguntarse qué les hizo pensar tal cosa—, y lo cubrieron con una tela en la que habían dibujado la imagen del sudario. Ni que decir tiene que la prueba era autocomplaciente, puesto que, ya de entrada, encontraron a alguien cuyas medidas se ajustaban a la imagen que ellos mismos habían sacado. Pero luego tuvieron que presuponer el modo en que la tela envolvía el cuerpo, y entonces también buscaron un modelo que casara con esas presunciones. Tumbaron al modelo sobre su espalda, en lo que consideraron la postura correcta del hombre del sudario: tumbado de espaldas y con la tela doblada alrededor de los pies. El estudio de Isabel Piczek ya demostró que la postura no era esa. Las rodillas del voluntario debían estar levantadas, y los pies, planos sobre el suelo. También se escudan a menudo en que «solo había un modo de cubrir correctamente el cuerpo». Aunque, si hubieran escogido otra postura para las piernas y los pies, y un modelo de distinta complexión, habrían descubierto que solo había un modo posible de taparle.

Luego midieron las distancias entre las distintas partes del cuerpo del modelo y la tela, pero solo del centro de la imagen para abajo. Por separado, midieron la intensidad de la imagen del sudario por debajo de la línea central utilizando un instrumento llamado microdensitógrafo. Elaboraron un gráfico con dos figuras distintas, y dijeron que, cotejándolas, coincidían. Este método permite un gran número de errores. Sus consideraciones acerca de la altura y la complexión del modelo y sus presunciones acerca del modo en que la tela envolvía al cuerpo podrían ser falsas. Los cálculos sobre la distancia entre la tela y el cuerpo los realizaron manualmente y sobre fotografías tomadas de lado (con el modelo cubierto y destapado). Pero las lecturas del microdensitógrafo solo eran válidas para la franja central de la imagen, así que ¿cómo podían saber si eran pertinentes para el resto?

Su «nivelación» de los dos conjuntos de datos sobre el gráfico es aún más seria. Aunque, en realidad, se puede ver una amplia dispersión, tal vez debida a un error de medición, Jackson y Jumper trazan una curva de un punto a otro para poder sacar una media. En su descripción de los resultados, Ian Wilson escribe que su gráfico revela «una curva perfecta que demuestra, más allá de toda

duda, que existe una relación efectiva y precisa»[250]. Joe Nickell, no obstante, señala que, inicialmente, la correlación es «tan solo ajustada» y que la curva se trazó a partir del criterio de los propios analistas: «Cabría haber optado por cualquier número de curvas distintas para realizar la media de la dispersión de los datos y sustituirla con una función de nivelación». Se realizaron ajustes ulteriores y, una vez más —lo más inadmisible de todo—, los datos «se modifican repetidamente hasta obtener una figura con aspecto humano». El resultado final, según Nickell, es que el método «permite superponer algunas de las características de la imagen del sudario en relieve sobre el modelo humano. Por consiguiente, la "estatua" resultante es, en cierta medida, producto de la fusión de la imagen del sudario y el modelo humano».

No obstante, más irrecusable parecía ser el análisis del
VP-8,
con el que Nickell no contó. En primera instancia, porque no depende del trazador de gráficos sino que presenta una imagen de fácil comprensión. La historia, tal como nos la cuenta la literatura de los creyentes —por ejemplo, en *The Evidence of the Shroud*[251], de Ian Wilson—, dice que, un buen día, John Jackson fue a visitar al radiólogo Bill Mottern en los Sandia Scientific Laboratories de Albuquerque (Estados Unidos). Al parecer, Mottern estaba experimentando con el analizador de imágenes
VP-8,
un instrumento creado para la NASA, pero que estaba empezando a hallar una amplia serie de aplicaciones industriales. Al radiólogo se le ocurrió sugerirle a Jackson que colocara una de las diapositivas que llevaba en el aparato. Y casi espontáneamente, sin necesidad de ajustar específicamente el analizador para ello, aparecieron en la pantalla las imágenes tridimensionales a las que tanto se refiere la literatura actual sobre el sudario. La historia de la sábana recordaría ese momento, comparable en importancia con la revelación a la que asistió Secondo Pia cuando vio por primera vez el efecto negativo.

Con todo, el sentido común sugiere que debe haber algo más. Una cuestión de escala, de calibre. El analizador de imágenes simplemente determina la intensidad relativa de los distintos puntos de una imagen. Para presentarlo de forma que nos sea reconocible, tenemos que conocer la distancia representada por un determinado

cambio de intensidad; es decir, la escala. Andy lo demostró gráficamente al presentarnos distintos ángulos del rostro del sudario en base a distintas escalas de distancia/intensidad. Pongamos que la diferencia entre un punto claro y un punto oscuro representa unos quince, cinco centímetros o un centímetro. No existe ningún aparato —por más sofisticado que sea— que pueda hacerlo solo. El operador tiene que introducir una escala. Puede ir probando escalas hasta que halle la que se ajuste a su objetivo. En el caso de la imagen del sudario, hay que ajustar la escala hasta conseguir la representación más reconocible de un cuerpo humano.

Eso, en sí mismo, no significa que la imagen del sudario no contenga información en 3D, pero muestra que hay algo más en el cuento sobre la aparición espontánea de la imagen sin proporcionarle la escala requerida al analizador. Creer en ello es creer en un milagro. De cualquier modo, los resultados que consiguió Andy con el ordenador solo confirman lo que es obvio a simple vista. O que debería serlo, si no nos dejáramos seducir por las maravillas tecnológicas del

VP-8.

El proceso del

VP-8

se basa en que cuanto más brillante es una zona, más alta aparece en la imagen generada por el ordenador. ¿Cuáles son las partes más brillantes del rostro del sudario? Basta un vistazo a las fotografías para advertir que son el bigote y la barba. Bien, pues, ¡en las imágenes del rostro del

VP-8

estas zonas están *más bajas* que la punta de la nariz, que no es tan brillante!

Otros miembros del STURP han sido más cautelosos respecto de las afirmaciones de Jackson y Jumper en relación con los elementos tridimensionales. En un informe en el que se resumían los estudios del STURP, Lawrence Schwalbe les resta importancia, acusa a la prensa de haberlos malinterpretado en clave sensacionalista, y concluye que los estudios de Jackson y Jumper «hasta el momento, no nos han sugerido mecanismo de formación de la imagen alguno ni han dejado entrever que fuera necesario un objeto tridimensional para producirla […]. Tampoco permiten inferir conclusiones

directas acerca de la autenticidad del sudario» [252].

Puesto que no conocemos más detalles acerca del proceso de Jackson y Jumper, resulta difícil afirmar por qué Andy —utilizando imágenes e instrumentos como mínimo igual de buenos que los de Jackson— no vio lo que ellos habían visto en la década de 1970. Pero no tenemos ningún motivo para dudar de los resultados de Andy. Y, dadas las críticas suscitadas por los primeros experimentos de Jackson y Jumper con el microdensitógrafo, consideramos que su estudio realizado con el
VP-8
sigue siendo cuestionable.

Otros han realizado modelos tridimensionales de la imagen del sudario, pero partiendo únicamente del ojo del artista. No es preciso tener un ampliador digital de imágenes para ver qué aspecto tendría una imagen bidimensional en tres dimensiones. Como prueba de ello, uno de los modelos más conocidos es el de Leo Vala, un fotógrafo de moda británico. En la década de 1960, este proyectó una diapositiva del rostro del sudario sobre un bloque de arcilla y dio forma a la arcilla estimando la profundidad causada por las sombras. Sin embargo, esta técnica podía utilizarse también con las pinturas. Vala realizó también un prototipo basándose en la *Mona Lisa* [253].

Como el resto de los sudaristas, cuando empezamos a colaborar con Andy creíamos que en el sudario había una información tridimensional inexplicable y extraordinaria. Pese a estar convencidos de que Leonardo creó la imagen, no alcanzábamos a comprender cómo había logrado ese efecto en particular. Nos parecía que intentar replicarlo constituiría uno de los mayores obstáculos de nuestro trabajo experimental. Pero no tuvimos que enfrentarnos a él, puesto que la cacareada información tridimensional, sencillamente, no existe. No en el grado en que nos habían hecho creer las imágenes del
VP-8,
y nada que no pudiera explicarse por la iluminación uniforme causada por una larga exposición al sol. En este sentido, lejos de desmentirla, los elementos de información tridimensional apoyan la hipótesis de la fotografía.

Lo que se nos presentaba no era, en modo alguno, una victoria

fácil. Había que replicar la técnica fotográfica pionera de Leonardo y, para ello, había que lograr algo inédito. Teníamos que recrear el método utilizado para crear la imagen del sudario de Turín y producir una imagen en la que se advirtieran todas las características que no se habían explicado hasta el momento. Respiramos hondo y nos pusimos manos a la obra.

8

Avances positivos

> Todo cuerpo llena el aire que le rodea de imágenes de sí mismo, y cada una de las imágenes aparece en su totalidad y en todas sus partes. El aire está lleno de infinidad de líneas rectas y rayos que se entrecruzan sin desplazarse y que reproducen, allá donde se encuentren, la forma verdadera de su causa.
>
> LEONARDO DA VINCI **[254]**

Pese a que la idea de que la imagen del sudario era algún tipo de fotografía avanzaba varias explicaciones sobre algunas de sus características más intrigantes, resultaba difícil no seguir ponderando interrogantes. ¿Es posible que un genio, incluso de la envergadura de Leonardo, desarrollara un proceso fotográfico 350 años antes de su invención? Aunque tuviera los conocimientos precisos, ¿eran los materiales del Renacimiento adecuados? Si lo inventó, ¿por qué lo mantuvo en secreto?

La última pregunta es la más fácil de responder. Dejando a un lado sus prácticas mágicas y «prohibidas», Leonardo era obsesivamente reservado. Hay quien lo ha atribuido a la natural cautela de un innovador en una época anterior a la ley de patentes. Pero, a menudo, parecen intervenir razones mucho más complejas. Por ejemplo, se negó a consignar detalles de su submarino en sus cuadernos de notas porque comprendió que, si caían en manos indebidas, podían causar la muerte de cientos de pasajeros

inocentes[255]. En el caso de la fotografía, sin embargo, existen motivos de peso que nos llevan a pensar que la consideraba parte de sus experimentos mágicos.

En la actualidad, estamos tan familiarizados con todo el proceso fotográfico que es prácticamente imposible que nos pongamos en la piel de quien lo conoce por primera vez. Para la mentalidad del Renacimiento italiano, el acto de captar una imagen del natural se hubiera considerado totalmente mágico. Quién era el valiente que convencía a la Iglesia, extremadamente suspicaz con las innovaciones, de que se trataba de un proceso perfectamente natural. Quién era el osado que convencía a las personas cuya fotografía habías tomado de que no les habías robado nada vital. Sin ir más lejos, el alma. Hasta las personas más cultas lo hubieran visto así, y es probable que el mismo Leonardo pensara que el hecho fotográfico en sí era algo mágico. No son más que especulaciones. Lo que sí es un hecho es que los experimentos con óptica y con la luz que se realizaron durante la Edad Media y el Renacimiento se mantuvieron en estricto secreto, y entraban claramente en la esfera de los adeptos a la magia, los alquimistas y los ocultistas.

Leonardo era un apasionado de la luz y la óptica, y probablemente dedicó más tiempo a esas investigaciones que a ninguna otra. Tenía ideas muy avanzadas sobre la naturaleza de la luz y la visión[256]. En el siglo XV, la opinión aceptada era que los ojos veían al proyectar algún tipo de haz. Sin embargo, Leonardo comprendió que el ojo simplemente es el receptor de los rayos de luz que se reflejan sobre la superficie de los objetos: comparaba la luz con los círculos concéntricos que traza una piedra al caer al agua. Comprendió que la luz viaja por ondas, y que posee una velocidad; incluso hay anotaciones respecto a que intentó calcularla. (Curiosamente, Roger Bacon —el respetado erudito inglés del siglo XIII— también lo intentó.) Diseccionó globos oculares y descubrió así que contenían lentes, por lo que funcionaban según el mismo principio que lo que hoy conocemos como cámara. Un principio que Leonardo ya conocía. También diseñó mecanismos capaces de reproducir artificialmente el funcionamiento de un ojo.

El maestro experimentó mucho con lentes, principalmente con el

fin de superar el problema de la aberración cromática. Es decir, el emborronamiento de los perfiles de una imagen, uno de los principales defectos de las primeras lentes. Los espejos, que podía utilizar para enfocar igual que una lente, eran una fuente de fascinación constante para Da Vinci. También realizó algunos experimentos con el comportamiento de la luz: por ejemplo, descubrió la «ley del cuadrado inverso», que afirma que la cantidad de luz recibida desde una fuente disminuye en proporción a la distancia que debe recorrer. Inventó un artefacto, el fotómetro, para medir el brillo de un objeto; algo que no se descubrió de nuevo hasta finales del siglo XVIII, por uno de los pioneros de la fotografía, el conde Rumford [257]. Leonardo investigaba precisamente lo que se requería para fotografiar un objeto.

En el telón de fondo de esa obra —con lentes, espejos, el funcionamiento del ojo, incluso sus innovaciones en las técnicas pictóricas— estaba su fascinación por la luz misma. Tras repasar los cuadernos de notas en los que describió su búsqueda en pos de la comprensión de la luz, observando las imágenes que adjunta, y las muchas maneras en que se puede captar una imagen reflejada, no nos quedó duda alguna respecto a que alguien con sus obsesiones y su capacidad pudiera haber, como mínimo, considerado la posibilidad de que se puede capturar y captar permanentemente una imagen. Lo más razonable es que lo intentara.

La prueba de que Leonardo estaba obsesionado con la idea de captar imágenes del natural nos la brindó el gran historiador de la fotografía Josef Maria Eder. En su clásico *Geschichte der Photographie*, escrito en la década de 1930, este aborda los métodos utilizados por los precursores de la verdadera fotografía para tomar imágenes del natural que no fueran pintar o dibujar. Uno de los métodos más simples, conocido como «pintura al natural», consistía en presionar objetos pintados —por ejemplo una hoja de árbol— contra un papel convenientemente preparado. Es interesante advertir que el método lo inventó Leonardo y lo incluyó en sus escritos fechados alrededor de 1490 (y que se conservan en el *Codex Atlanticus*). Recomendaba utilizar un papel con una capa de «aceite vegetal» o de carbonilla y presionar sobre él una hoja cubierta de grafito blanco. Con eso producía una imagen negativa de la hoja [258].

Leonardo no fue el único que soñó con captar imágenes para siempre. Ya en el siglo I d. C., el poeta romano Estacio escribió sobre imágenes de personas grabadas en espejos chapados en oro o en plata. La idea fue reapareciendo a lo largo de los siglos, y bien pudo prender en la imaginación de Leonardo y ser el trampolín de algunas de sus invenciones más avanzadas.

Giovanni nos contó que Leonardo utilizó la fotografía, una idea que, al principio, nos pareció completamente descabellada. Sin embargo, a medida que progresaba nuestra investigación, dicha posibilidad fue cobrando sentido. Naturalmente, la cuestión ya se la habían planteado otros. Un conocido nuestro muy leonardófilo le comentó una vez a uno de nosotros, sin conocer los motivos de nuestro interés por el maestro, que si Leonardo viviera en nuestros tiempos sería fotógrafo. Si en época de Leonardo existió la posibilidad de hacer fotografías, él las hizo. No obstante, dicho esto empiezan los problemas. En nuestra opinión, capturar una imagen proyectada dependía de productos químicos sintéticos que solo podían producir las fábricas de la revolución posindustrial y de lentes modernas de muy alta calidad. Ni un genio podía haberlo hecho sin los materiales precisos. Después de todo, Leonardo también predijo el teléfono, aunque, en su día, no tenía sentido plantearse la construcción de un prototipo que funcionara.

La manera más obvia de probar la idea era intentar replicar la «fotografía» al estilo de Leonardo, utilizando los materiales y los aparejos que él tenía a mano o que, como mínimo, podía hallar dado el alcance de la tecnología en su día. Si teníamos éxito, nos aproximaríamos a la prueba de nuestra teoría, dado que los sudaristas insisten en afirmar que no se puede reproducir nada parecido al sudario, ni siquiera usando la tecnología actual. Hasta *The Times*, en su editorial del día siguiente a la publicación de los resultados de la datación del carbono, afirmaba: «La ciencia moderna puede desacreditarlo, pero no duplicarlo» **[259]**.

Los artistas habían tenido dificultades intentando siquiera hacer copias visualmente satisfactorias, sin que pretendieran seguir un método parecido. Por ejemplo, al diseñador John Weston —al que le encargaron la realización de dos copias para utilizarlas en la película *The Silent Witness*— le llevó semanas de experimentación hallar un método operativo, pese a que solo quería pintarlo. Tardó

cinco semanas en pintar cada una de las copias [260].

Al comienzo de este proyecto, hace unos dieciséis años, nos topamos con el escollo de que ninguno de nosotros tenía más que conocimientos imprecisos de fotografía, por no hablar de óptica o de química. Afortunadamente, pudimos contar con la brillante colaboración de Keith Prince, un artista brillante que había estudiado fotografía y tenía un conocimiento de primera mano de sus principios básicos, y una buena intuición en materia de física y química. Durante nuestra investigación, contrajimos una deuda impagable con su memoria prácticamente fotográfica, su capacidad para establecer conexiones imaginativas y su maña para familiarizarse de inmediato con el control de los aparatos más diversos.

Si teníamos que replicar el método con el que creíamos que Leonardo había creado el sudario de Turín, había que empezar por librarnos de las ideas preconcebidas de la fotografía moderna. En nuestros días, nos resulta familiar la existencia de lentes complejas, y (al menos hasta el advenimiento de la fotografía digital) de películas que reaccionan a la luz en décimas de segundo, creando imágenes que precisan varios tratamientos químicos —el revelado, la fijación y el positivado— antes de ser utilizables. Estábamos buscando algo más simple. Por lo tanto, lo sensato era buscar en los orígenes de la fotografía y ver lo que habían utilizado los pioneros, con la esperanza de hallar algún indicio sobre el método de Leonardo.

La cámara oscura

La fotografía fue el resultado de la combinación de dos invenciones: la cámara, que capta la imagen, y la película que la retiene. La primera llevaba siglos con nosotros, conocida como cámara oscura o cámara *pinhole*. Originalmente, se trataba literalmente de una habitación oscura con un agujero en la pared. Pero las versiones posteriores eran portátiles y contenían una lente para que la imagen fuera más clara. En realidad, muchos de los pintores paisajistas del

siglo XVII la utilizaron. Las instalaban de modo que la imagen se proyectara sobre la tela o el papel, donde la pintaban; casi como si la estuvieran «coloreando». Con el paso del tiempo, la cámara oscura se refinó añadiendo lentes mejores y reduciéndola en tamaño, pasando de la habitación original a una caja pequeña, que fue la precursora de la cámara moderna. Esto animó a los que la utilizaron a encontrar la manera de fijar la imagen permanentemente.

El principio de la cámara oscura se conoce desde hace milenios, pero como una mera curiosidad. El haz de luz pasa a través de un agujero para iluminar una habitación oscura, y el retrato de las cosas que hay fuera se proyecta al revés en la pared de enfrente, como la imagen de un espejo. Aristóteles la mencionó en el siglo IV a. C., igual que el filósofo árabe Ibn al Haitam en el siglo XI. Se sabe, además, que un alquimista inglés, John Peckham **[261]**, describió una cámara oscura en 1279. Sin embargo, durante años se le concedió el mérito de la primera descripción científicamente correcta del dispositivo al napolitano Giovanni Battista della Porta, quién la publicó en 1552. Este conservó el título y la fama durante casi trescientos años, y, aún hoy, algunos libros de texto le siguen concediendo el honor. Hacia finales del siglo XIX se descifraron y tradujeron los cuadernos de notas de Leonardo da Vinci, que tanto tiempo llevaban en el olvido, y se puso de manifiesto que, sin la menor duda, se había adelantado a Della Porta en nada menos que cincuenta años.

El *Codex Atlanticus* contiene un diagrama que muestra sus experimentos con la cámara oscura (que Leonardo llamaba *oculus artificialis*, el ojo artificial), con la explicación: «Si el sol ilumina la fachada de un edificio, o una plaza o un paisaje, y se practica un pequeño agujero en el edificio de enfrente, que no recibe la luz directa del sol, entonces todos los objetos iluminados por el sol mandarán sus imágenes a través de dicha abertura y aparecerán, del revés, en la pared de enfrente del agujero» **[262]**.

En otro cuaderno, escribió: «Captarás esa imagen en una lámina de papel blanco, colocada verticalmente en la habitación, no muy lejos de la abertura […] el papel tiene que ser muy delgado y hay que poderlo ver del través» **[263]**. En otra parte, anota que una tela blanca fina también sirve de pantalla. (La cámara de Della Porta

contenía una pantalla de lino.)

Permítasenos volver sobre la cuestión del secreto que rodeaba a muchos de estos experimentos, y señalar lo instructivo que resulta repasar lo que ocurrió con los primeros intentos realizados en este campo. Della Porta, por ejemplo, era hermético y alquimista. Fundó un grupo secreto, la Academia de los Secretos, que el papa desmanteló, y la descripción de su trabajo con imágenes proyectadas aparece en un tratado titulado *Magia natural*. Della Porta deja clara su conciencia de que está revelando algo secreto, dado que escribe en el prefacio: «Ahora quiero anunciar algo que he mantenido en silencio hasta el momento y que creía que debía mantener en secreto». Ni siquiera reivindica que sea un descubrimiento suyo, y no sabemos cuánto tiempo había permanecido oculto, ni de quién lo había adquirido. Una cosa es segura: su circunspección estaba absolutamente justificada. Cuando se le ocurrió realizar una demostración pública del funcionamiento de una cámara oscura, en la que proyectó la imagen de un grupo de actores en la pared de un edificio, de inmediato fue detenido y acusado de brujería. Una imputación de la que le costó muchísimo librarse **[264]** .

Lejos de arredrarse por la experiencia vivida, Della Porta dio el primer espectáculo con imágenes en movimiento, para el que utilizó dibujos animados.

Alrededor de 1640, el científico jesuita Athanasius Kircher inventó la linterna mágica (una primera versión de un proyector de diapositivas que volcaba las imágenes sobre un cristal pintado). Demostró el funcionamiento del aparato, y también suscitó sospechas en el sentido de que era un brujo o un nigromante. (A pesar de sus hábitos, Kircher era un aplicado estudioso de la alquimia, el hermetismo y la cábala.)

Los trabajos de Leonardo con la óptica y la cámara oscura provocaron inevitablemente acusaciones de nigromancia. Su primer experimento conocido en este terreno tuvo lugar en Pavía a finales de la década de 1480 y, en la biografía de Maurice Rowden, aparece relacionado con los inicios de la reputación de Leonardo como brujo: «En Pavía creó su cámara oscura, para demostrar su teoría de que toda visión está determinada por el ángulo en el que cae la luz sobre el ojo: la imagen inversa arrojada a la pared a

través del agujero de luz de la cámara era un argumento más gráfico que las palabras, y no es de extrañar que eso le granjeara fama de brujo y de alquimista»[265]. De modo que, cuando menos, tenemos pruebas de que las investigaciones de óptica y en el campo de la luz formaban parte intrínseca del ocultismo renacentista, y de que solo un loco hubiera osado realizar dichas prácticas en público.

Tal como hemos visto, el principio de la cámara —el término abreviado lo utilizó por primera vez el astrónomo Johannes Kepler (1571-1630),
quien ideó una cámara oscura portátil— era conocido. Y Leonardo fue una de las figuras cruciales de su desarrollo.

Pero la cámara constituye tan solo la mitad de la historia: la fotografía también requiere algún método de captación permanente de la imagen.

Captar la luz

En tiempos de Leonardo se sabía ya que era teóricamente posible capturar una imagen. Lo comprendieron mediante la mera observación de la vida diaria. Son muchas las sustancias que acusan la exposición a la luz: el papel y la tela amarillean, el color de un tejido vegetal se intensifica, y así sucesivamente. Así que empezó la búsqueda en pos de una forma de acelerar el proceso y luego fijar la imagen. Buena parte de los grandes industriales e inventores de los siglos XVII y XVIII le dedicaron tiempo y esfuerzo.

A lo largo del siglo XVIII, se descubrieron las sustancias que aceleraban la reacción, como las sales de plata, y se utilizaron para crear imágenes: cartas realizadas a base de plantillas que aparecían como por arte de magia al usar materiales tratados químicamente. En 1802, Thomas Wedgwood, hijo del famoso ceramista Josiah, trabajó en colaboración con *sir* Humphry Davy en el primer intento logrado de crear una imagen en un papel tratado con nitrato de plata. Se trataba de meras siluetas, y utilizaron una cámara oscura para enfocar la imagen. El gran problema radicaba en que dichas imágenes no eran permanentes, porque habían sido creadas con

productos químicos que reaccionan a la luz. De modo que, cuando sacaban el papel de la cámara, la luz reaccionaba con la zona en la que había quedado impresa la silueta, y luego la imagen desaparecía. El siguiente paso era hallar la manera de «fijar» la imagen.

La que, en general, se considera la primera fotografía permanente de la historia fue tomada por un francés, Joseph Nicéphore Niépce
(1765-1833),
el año 1826 en Provenza. Utilizó betún a modo de material sensible a la luz. Sin embargo, no se trata de un método práctico. Fue Louis Daguerre
(1789-1851)
quien, en 1839, anunció su éxito al fijar una imagen de yoduro de plata con sal común. También descubrió el principio de la imagen latente, es decir: que algunos productos químicos reaccionan a la luz con celeridad, pero que no muestran ninguna imagen visible hasta que son «revelados» mediante otro tratamiento químico. Hacia 1841, Daguerre había refinado su método, principalmente utilizando mejores lentes. Así, sus tiempos de exposición, que al principio eran de diez o quince minutos, se quedaron en solo quince segundos. El mismo año que Daguerre hizo pública su aportación, Fox Talbot
(1800-1877)
inventó el primer proceso de obtención del negativo conocido como «talbotipia». Estos fueron los avances que, incrementados con desarrollos posteriores, condujeron a la moderna fotografía.

No obstante, lo que nos interesaba era la prehistoria de la fotografía. Los descubrimientos de primera hora y, especialmente, los productos químicos sensibles a la luz de los que quizás se disponía antes de la Revolución industrial. Una vez más, nos encontraríamos con que los pioneros de la fotografía se basaron en los hallazgos de la alquimia.

En un intento muy temprano de oponerse a nuestra teoría, Rodney Hoare —en tiempos, profesor de fotografía— objetó que era imposible que la imagen del sudario fuera una fotografía dado que era «inconcebible [que Leonardo] hubiera descubierto el efecto de la luz en las sales de plata»[266]. Y eso es incorrecto desde dos

puntos de vista. En primer lugar, las sales de plata no son el único material sensible a la luz y, en segundo lugar, hay pruebas de que se conocía su acción incluso antes de la época de Leonardo. Existe una enigmática referencia en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, fechada en el siglo I d. C., que se considera la prueba de que él conocía el oscurecimiento del cloruro de plata expuesto a la luz (y Leonardo conocía muy bien esta obra clásica **[267]**). Sea como fuere, está claro que los alquimistas conocían la propiedad de las sales de plata desde, como mínimo, el siglo XII, época en la que se produjeron e investigaron muchas de las sales que, posteriormente, fueron importantes para la fotografía.

Se dice del gran alquimista del siglo VIII Jabir-ibn-Hayyan, conocido como Geber, que utilizó nitrato de plata, pese a que la primera copia conocida de *De inventione veritatis*, una obra que se le atribuye y en la que se hace mención de ello, es solo de mediados del siglo XVI. Alberto Magno
(1193-1280)
sabía que el nitrato de plata se tornaba negro cuando se exponía a la luz. Otros alquimistas de los que se sabe que trabajaron con sales de plata son Angelo Sala y Johann Glauber en el siglo XVII. Robert Boyle (supuestamente uno de los grandes maestres del Priorato de Sión) experimentó con los efectos de la luz en el cloruro de plata. También realizaron pruebas con la respuesta de las sales de hierro a la luz.

Otro proceso de una importancia vital para los fotógrafos del siglo XIX, la producción de cloruro de plata a partir de una solución de nitrato de plata utilizando cloruro de sodio, era conocido por los alquimistas desde al menos principios del siglo XV. De hecho, Josef Maria Eder dedica todo un capítulo de su clásica *Geschichte der Photographie* a este empeño de los alquimistas, que, naturalmente, representa solo la punta del iceberg de lo que realmente buscaban, y afirma que «esas son las ideas de las que surgió la ciencia de la fotoquímica» **[268]**.

Tal vez lo más significativo sea el descubrimiento que se consideró «el inicio de la fotografía» **[269]**: la primera descripción científica de la sensibilidad a la luz de las sales de plata, realizada por Johann Heinrich Schulze en 1727. Probablemente no constituirá ninguna sorpresa que lograra ese avance mientras

intentaba replicar un experimento alquímico que previamente había realizado Balduin en el siglo XVII. Schulze impresionó a sus coetáneos haciendo que una escritura «a la trepa» apareciera en el sedimento salino de una botella de agua, pero la imagen desapareció rápidamente. *The Focal Encyclopaedia of Photography* (1993) afirma que «la fotografía se formó a partir de los descubrimientos de Schulze»[270]. Eder es aún más categórico: «Schulze es, sin duda alguna, el inventor de la fotografía con sales de plata»[271].

En nuestra opinión, que los dos elementos que confluirían finalmente en la fotografía —el medio para proyectar la imagen y los productos químicos sensibles a la luz— hubieran sido conocidos e investigados por los alquimistas desde hacía siglos cobraba una relevancia especial.

Empieza el experimento

Llegados a ese punto, y dado que nosotros no teníamos conocimiento alguno en materia de alquimia, eran muchas las cosas que había que conjeturar o presumir razonadamente. Sabíamos, no obstante, que además de las sales de plata había otros materiales conocidos por su fotosensibilidad. El gran arquitecto romano Vitruvio sabía que el cinabrio (sulfuro de mercurio) reacciona a la luz, y en su *De architectura* aconseja que no se utilice para decoraciones exteriores. Hay que tener en cuenta, además, que sus obras tenían mucho prestigio entre los arquitectos renacentistas, incluido Leonardo.

También se sabía desde mucho antes que el tinte púrpura con el que se teñían las ropas en la Roma imperial solo adquiría ese color tras exponerlas al sol. Lo extraían de los caracoles, y su color original era el amarillo. Pero, aparte del proceso de teñido, durante años no se utilizó dicho principio para nada más, hasta que, en el siglo XVII, resultó ser una de las primeras sustancias utilizadas en los intentos de capturar imágenes.

Es evidente, pues, que Leonardo debió de conocer bien el

funcionamiento de algunos productos químicos que reaccionaban a la luz. Pero pensamos que era improbable que hubiera utilizado sales de plata en el sudario, puesto que crean una imagen gris o negra, no parduzca. Una posibilidad eran las sales de hierro, pero el problema seguía siendo el mismo. ¿Cómo fijó la imagen Leonardo?

Necesitábamos hallar un método que estuviera a su alcance, y lo más sensato parecía ser empezar por intentarlo nosotros, para saber de primera mano qué tipo de dificultades se encontró. Así que, a lo largo de 1993, Clive y Keith dedicaron todo el tiempo libre de que disponían a esa tarea.

Lo primero fue construir nuestra propia cámara oscura. No fue difícil, con una caja de madera de unos 45 cm2, colocada de lado y con un agujerito en la base. Cuando se levantaba la tapa y se colocaba, en su lugar, una pantalla de papel o de tela —tal como recomendaba Leonardo—, y se echaba una tela sobre la pantalla para que se viera en la oscuridad, nos podíamos turnar y nos mirábamos como si estuviéramos iluminados por un foco. Pese a estar acostumbrados a las sofisticadas imágenes de la televisión y del cine, había algo extrañamente mágico en ese efecto.

Cuando se nos iluminaba el rostro, aparecía una imagen pálida en la pantalla. Era innegable que tenía algo del carácter etéreo y fantasmal de la imagen del sudario. Con una pantalla muy transparente, se advertía un efecto casi holográfico, y parecía realmente que hubiera una cabeza viviente pálida y sin cuerpo en el interior de la caja. Pese a que se trataba de un simple experimento para hacernos una idea de cómo era una cámara oscura, lo cierto es que había algo escalofriante en la habilidad y rapidez con que se podía crear una imagen como esa.

Era difícil no imaginarse a Leonardo haciendo algo similar, movido por su pasión por la luz y la representación de lo real, asombrado ante los resultados. Pero eso era lo fácil. Lo difícil era hallar una manera de imprimir la imagen en la pantalla.

Conocíamos las características generales de la imagen que queríamos crear. Tenía que ser en negativo. La tonalidad tenía que ser marrón o sepia y el aspecto, de algo chamuscado. Tenía que ser tenue más allá de lo aceptable e invisible a simple vista. En otras palabras, no debía ser muy impresionante si lo comparábamos incluso con los experimentos fotográficos de principios del siglo XIX.

El problema se fragmentó en sus componentes. Primero necesitábamos un punto de luz que iluminara el objeto. En segundo lugar, necesitábamos una manera de enfocar la imagen en la tela. Y luego, cómo fijar la imagen de manera que recreara las características mencionadas anteriormente.

La fuente de luz era fácil. Pese a que Leonardo creó varias técnicas para obtener luces potentes, incluida una capaz de «iluminar una habitación como si estuviera envuelta en llamas[272]», lo más razonable era que utilizara la fuente de luz más poderosa y fiable que conocía: el sol. Seguramente complementó esto, como nosotros, con una disposición de espejos que reflejaran más la luz sobre el sujeto. Eso constituyó un problema mayor para nosotros que para Leonardo. Él contaba con la luz dorada y los largos días estivales de la Italia del Renacimiento, mientras que nosotros tuvimos que lidiar con la impredecible luz veraniega de Inglaterra. (En definitiva, la mejor luz que podía ofrecernos Reading, en Berkshire, palidecía, insignificante, junto a la luz de un típico día milanés.) Estaba claro que, lo hiciera como lo hiciese, el tiempo de exposición debió de ser largo. La primera fotografía de Niépce —en el patio de su granja provenzal— estuvo ocho horas expuesta, lo que creó un curioso efecto por el que parece que ambos extremos del patio reciban, a la vez, la luz del sol. Aunque no habíamos determinado qué sustancia utilizó exactamente en sus primeras pruebas, sabíamos que el tiempo de exposición debía ser de varias horas. Dado que nuestro proceso iba a regirse por el principio de ensayo y error, necesitábamos tanta luz como fuera posible.

Lamentablemente, el verano de 1993 no fue de los mejores en materia de luz. Las otras investigaciones en las que estábamos enfrascados en la época (por no hablar de la necesidad de ganarse la vida) nos dejaban poco tiempo que dedicar a estos experimentos. Al final, cuando ya se aproximaba el otoño y los días se hacían más cortos decidimos, a regañadientes, que teníamos que utilizar luz artificial para iluminar el objeto: invertimos en la compra de algunas lámparas industriales de luz ultravioleta (Osram Ultra Vitalux, que se industrializan precisamente para probar materiales bajo condiciones tropicales). En general, las sustancias que utilizamos reaccionaron en la parte del espectro de los rayos UV.

A medida que avanzaron los experimentos, Clive tuvo que sacar el coche de su garaje de Reading —casualmente, apenas a unas calles de donde Fox Talbot había realizado su primer descubrimiento fotográfico—, porque lo convertimos en un improvisado estudio.

En los inicios, tuvimos que decidir qué íbamos a utilizar como modelo, y hasta dónde llevaríamos el intento de réplica. Dado que nuestro trabajo se basaba en el esquema de ensayo y error, comprendimos que era inviable intentarlo con una imagen de cuerpo entero, como la del sudario, por distintos motivos prácticos. Uno era, sencillamente, la falta de espacio. Utilizar una cámara oscura para proyectar una imagen de tamaño natural debe cumplir con la siguiente regla: el objeto debe estar a la misma distancia del agujero que la distancia a la que está la pantalla del agujero por el otro lado. Aparte de la dificultad de hallar un modelo de tamaño natural, para conseguir la imagen completa a la escala adecuada se necesitaría una cámara oscura del tamaño de una habitación de unos sesenta y cinco metros de superficie. Nosotros no disponíamos de acceso permanente a un estudio muy grande o a un taller, de modo que no hubiéramos conseguido el efecto deseado. Leonardo nos llevaba ventaja también en este sentido.

Así que decidimos concentrarnos en producir una imagen solo de la cabeza. Como, por otra parte, nos constaba que así había sido en el original, nos parecía legítimo. Además, para el tamaño de una cabeza no necesitaríamos tanto espacio. Cuando diéramos con el método, lo ampliaríamos a todo el cuerpo.

El hecho de que la imagen sea compuesta —la cabeza de Leonardo superpuesta a dos imágenes separadas del cuerpo de un hombre crucificado, la frontal solo del cuello para abajo— no hubiera presentado ninguna dificultad, ni en su concepción ni en su ejecución. A Leonardo le hubiera bastado con cubrir las partes pertinentes del sudario, o aún más simple, no aplicar ningún producto fotosensible a la zona de la cabeza mientras se capturaba la imagen del resto del cuerpo.

Para la mayoría de nuestros experimentos utilizamos una cabeza de gárgola de yeso, a la que apodamos «Bok» por un personaje parecido de la historia de *Doctor Who*, que mide unos veinte centímetros desde la barbilla hasta la punta de los cuernos. Fue por

comodidad, puesto que, dado que ignorábamos el tiempo exacto de exposición, no nos apetecía la perspectiva de estar sentados sin movernos durante horas. Naturalmente, eso suscitó la pregunta acerca de qué había utilizado Leonardo. Por más que se sabe de su costumbre de permanecer inmóvil contemplando el vacío, no parece probable que lo hiciera posando durante horas, tal vez días. Eso, suponiendo que se utilizara a sí mismo como modelo para la cabeza. Está claro que, con una colocación meticulosa y la utilización de un marco que le mantuviera la cabeza inmóvil, podía hacerse en sesiones sucesivas. Pero si el tiempo de exposición era mayor, pongamos, de cuatro o cinco horas seguidas, lo más práctico era utilizar una escultura o un molde de yeso de sí mismo. (A Leonardo le gustaba sacar máscaras funerarias, y no le hubiera resultado ningún problema hacer esto.) Aunque sería más emocionante pensar que la imagen del sudario es la del mismo maestro, lo más probable es que se trate de la fotografía de un modelo o una máscara de su rostro.

Los problemas que conlleva quedarse quieto durante tanto rato no debieron de afectar al modelo del cuerpo en la misma medida, dado que lo más presumible es que estuviera muerto. Aunque, aquí, las dificultades que aparecen son otras. A menos que lo hubieran embalsamado cuidadosamente, el cuerpo hubiera empezado a descomponerse sin tardanza, máxime si estaba expuesto al calor del sol, y se verían signos reveladores de dicho proceso en la imagen resultante. No obstante, también cabe suponer que el tiempo de exposición fuera tan breve como para evitarlo. Aun así, pudo usar un modelo esculpido o de yeso también para la imagen del cuerpo. Al fin y al cabo, sacar moldes de los cuerpos era una de las habilidades que Leonardo había adquirido como aprendiz de Verrocchio. Sin embargo, creemos que tenía acceso a productos químicos que hubieran reaccionado en un día, máximo dos.

El modelo, fuera humano o artificial, tenía que ser lo más reflectante posible. En nuestro caso, lo solucionamos pintando a Bok con pintura blanca brillante, y Leonardo debió de aplicar algo parecido a su modelo. Si utilizó su propio rostro y el cuerpo de otra persona, pintó ambos con maquillaje blanco. Era muy experto en todo lo relativo al teatro pues produjo varios espectáculos para la corte de Ludovico Sforza, duque de Milán y mecenas de Leonardo

entre 1482 y 1499.

Había que optar por un método de enfoque. Las primeras cámaras oscuras utilizaban solo una abertura. El problema que se presenta es que existe una relación proporcional entre el brillo y la claridad de la imagen: cuanto mayor es el agujero, más luz entra, de modo que la imagen brilla más, pero se distingue menos. Pese a que nos consta que la primera vez que se utilizaron lentes en una cámara oscura fue en 1568, nada descarta que Leonardo se adelantara a ello. Lo sorprendente, sabiendo de la fascinación que las lentes ejercían en él, sería que no lo hubiera intentado. Las lentes de 1568 no tenían nada de especial, las habían tomado de unos anteojos. No obstante, seguía pendiente la cuestión de su calidad, imposible de suponer en fechas como aquellas. Sabemos que las primeras lentes tenían el problema de la aberración cromática: la fragmentación de la luz en sus extremos, igual que ocurre con los prismas. También tenían problemas de «profundidad de campo», que tan familiares les resultan a los fotógrafos de la actualidad, pues solo queda exactamente enfocada una parte de la imagen. (Las cámaras *pinhole* no tienen este problema, pues todo lo que está encuadrado está igualmente en foco, independientemente de la distancia.) No obstante, Leonardo se pulía sus propias lentes y, dada la destreza que le conocemos en otros ámbitos, podemos colegir que sus lentes eran de buena calidad. Sin embargo, en ese momento no podíamos estar seguros.

Otra posibilidad es que utilizara un espejo cóncavo, o una serie de espejos. Antes de que la calidad de las lentes lo permitiera se enfocaba con la ayuda de esta clase de espejos. Giovanni Battista della Porta utilizaba un espejo cóncavo situado frente a la abertura de su cámara oscura, y así proyectaba la imagen sobre una pantalla de papel colocada por encima del agujero, lo que le permitía utilizar una abertura mayor y crear una imagen más brillante sin perder claridad. Se sabe que, a principios del siglo XVI, y en el marco de una misteriosa serie de experimentos que realizó en Roma —su objeto ha sido fruto de especulaciones desde entonces [273]—, Leonardo utilizó muchos espejos parabólicos. Sea lo que fuere lo que estaba haciendo, fue decisivo para que le acusaran de brujería e hicieran su estancia en Roma más que incómoda. Sin embargo, no dimos con esos espejos dado que, en la actualidad, la facilidad con

que se fabrican lentes de alta calidad los ha eliminado.

La búsqueda de los productos químicos clave

Los problemas que conlleva iluminar y enfocar eran nimios comparados con descubrir qué sustancia fotosensible utilizó Leonardo. Superar los dos primeros problemas debió de ser fácil para él; irónicamente, más fácil que para nosotros. Pero en alguna parte debía de haber una sustancia relativamente simple que respondiera a la pregunta. Los pioneros de la fotografía probaron con muchas. Pero como todos esos productos han evolucionado tanto y hoy en día apenas superan la categoría de curiosidad, es complicado hallar información al respecto. Repasamos viejos libros de texto y otras fuentes relacionadas con los inicios de la fotografía buscando claves sobre los materiales que se descartaron cuando aparecieron productos químicos industriales más complejos y reactivos.

Por lo que pudimos ver, los primeros experimentos utilizaban sustancias que se hallan en la naturaleza o preparados químicos que se podían fabricar utilizando todo el utillaje alquímico. Este equipo era bastante completo y, a excepción de la luz eléctrica, a la altura del que se puede hallar en el departamento de química de una escuela moderna. Tenían aparatos para calentar, destilar y combinar productos químicos extrayéndolos de los minerales y de distintos componentes.

La primera fotografía de Niépce, por ejemplo, se hizo con simple betún o asfalto. En concreto, utilizó betún de Judea, procedente del mar Muerto. Todo el betún es sensible a la luz en cierta medida, pero la composición química cambia según la zona donde se halle. El betún de Judea es particularmente sensible a la luz. Niépce revistió con betún una plancha de metal y la expuso en la cámara. Y allí donde cayó la luz, el betún se endureció. Después eliminó las partes que no estaban duras (es decir, las que permanecieron en la oscuridad) utilizando aceite de lavanda o alcohol. Queda una imagen negativa que puede utilizarse para realizar copias positivas

en papel.

He ahí una sustancia que se encuentra en la naturaleza y que podría haber utilizado Leonardo. No obstante, esta sustancia no pudo crear la imagen del sudario, puesto que se hubiera desprendido con los pliegues y dobleces que ha sufrido a lo largo de los años.

Siempre nos ha sorprendido que a los estudiosos del sudario se les haya escapado un aspecto que explicaría esa apariencia chamuscada de la imagen. La manera más fácil de producir una imagen similar es utilizando tinta invisible: el zumo de limón es un ejemplo clásico, pero también está la materia prima que tuvieron a mano los espías durante la primera y segunda guerras mundiales: la orina. Aunque es invisible cuando se aplica, los mensajes escritos en orina aparecen al calentar el papel. Ello es debido a que la «tinta» se quema a menor temperatura que el papel, y al hacerlo reduce el carbono del papel que impregna. El resultado es exactamente el mismo que en el sudario: la imagen es visible, no porque se añada nada a la tela, sino porque esta se oxida y deshidrata. Es decir, se degrada de un modo que recuerda al de un proceso de envejecimiento acelerado. (Calentar, envejecer o atacar con un ácido provocan las mismas alteraciones en la estructura del tejido.) Al principio hicimos algunos dibujos con zumo de limón para ver qué pasaba, y descubrimos que una de las características más sorprendentes del sudario era fácil de reproducir, siempre y cuando el material no se calentara excesivamente. Como hemos visto, la imagen no penetra la tela, y pudimos lograr dicho efecto chamuscando solo las fibras superiores de un lado de la tela.

Naturalmente, la imagen del sudario era demasiado grande y demasiado detallada para haber sido trazada con pintura invisible, aunque la podían haber estampado con un molde impregnado en dicha sustancia. Sin embargo, es difícil que los moldes lograran esa precisión fotográfica. Entonces, Keith cayó en la cuenta de que el método de Niépce había planteado otra estimulante posibilidad: que la imagen fue fotografiada sobre otra tela untada en betún. Podían haber eliminado esta sustancia de las zonas que no se expusieron —las sombras del modelo—, lo que dejaría una imagen endurecida y ligeramente en relieve, que entonces se podía utilizar como molde.

Pese a que la idea era ingeniosa y simple a la vez, no pudimos

probar su eficacia, puesto que en Inglaterra ya no se encuentra betún de Judea, la única variedad que sabíamos que funcionaba. Lo que sí intentamos fue el método general, utilizando un producto químico para estarcido fotográfico moderno que se usa en serigrafía, y nos encontramos con que se podían hacer buenas imágenes con él. El método básico era factible, pero teníamos que saber a qué velocidad reaccionaba en la estructura que habíamos construido. Para su exposición de ocho horas, Niépce utilizó lentes con las que enfocar una imagen pequeña y brillante, mientras que nosotros intentábamos crear una imagen de tamaño natural, preferentemente sin lentes. La emulsión para estarcido fotográfico reacciona mucho más rápido que el betún, obviamente, pero no teníamos modo de determinar cuánto, así que el experimento no era válido.

En esa fase andábamos más en busca de técnicas operativas que de productos químicos específicos, pues era presumible que el proceso de Leonardo no hubiera sido el equivalente de una simple toma fotográfica, con la tela impregnada de un producto fotosensible, se requiriera o no revelado o fijación posterior. Si la imagen se había creado únicamente embadurnando la tela con productos químicos, ya los habrían detectado. Regresábamos una y otra vez a las sales de plata, pues las conocían en tiempos de Leonardo, pero serían muy fáciles de detectar. Y, en cualquier caso, la imagen hubiera desaparecido hace mucho tiempo, igual que la de Wedgwood.

Fue entonces cuando, hojeando un diccionario de fotografía de principios del siglo XX, dimos con un proceso —o más bien una serie de procesos— que se había utilizado en los inicios, pero que había quedado obsoleto cuando aparecieron nuevas técnicas. Dichos procesos no dependen en absoluto del cambio de color de la película, sino que usan las propiedades de determinadas sustancias químicas que, cuando se mezclan con una sustancia orgánica (derivada de plantas o animales), reaccionan a la luz de modo que las partes orgánicas se vuelven insolubles en el agua [274]. (Lo más curioso es que aún no se explican muy bien las reacciones químicas exactas que tienen lugar.) Los productos químicos sensibilizadores más empleados son las sales crómicas, especialmente el bicromato de potasio o el bicromato de amonio. Se utilizaban también muchas

sustancias comunes en calidad de componentes orgánicos: gelatina (obtenida al hervir la piel y los huesos de los animales), goma arábiga (extraída de la acacia) y albúmina (que se halla en la clara del huevo), conocidos colectivamente como coloides.

Lo que nos llamó primero la atención fue el hecho de que todas las sustancias orgánicas mencionadas las venían utilizando los artistas desde tiempos medievales. La clara de huevo era el elemento estabilizador de las pinturas. Y la gelatina [275] y la goma arábiga se aplicaban a muchas cosas; así que nos remontamos exactamente al modo en que las habían utilizado los primeros fotógrafos.

La mayor deficiencia de dichas sustancias era que, a pesar de que producían la reacción requerida, la imagen no era muy clara. Esto se podía superar fácilmente añadiéndole algún pigmento en polvo: la mezcla reacciona volviéndose insoluble cuando entra en contacto con el sol. Al igual que en el proceso de Niépce con el betún, se podían eliminar las partes no expuestas, las de las sombras. Solo que esta vez con agua, no con aceite. Al fotógrafo le queda una imagen de la parte expuesta que ahora, con el añadido del pigmento, es claramente visible. Una de las alternativas era añadir tinta tras el lavado, que se adheriría a las zonas expuestas. Ese método fue ampliamente utilizado durante mucho tiempo porque proporcionaba imágenes muy detalladas y gradadas, pero como el pigmento quedaba fijado en las zonas con luz, solo podía producirse una imagen negativa. Por este motivo, dicho proceso se aplicó mayoritariamente a la producción de reproducciones de negativos fotográficos tomados por otros medios.

El proceso era de lo más simple. Si pudo hallar el sensibilizador adecuado, estaba al alcance de la tecnología de Leonardo. No obstante, había un inconveniente: se requieren pigmentos para que la imagen sea visible, y ya estábamos convencidos de que no había pigmentos en la imagen del sudario. ¿O es que, después de todo, Walter McCrone tenía razón cuando afirmaba que había hallado pigmento en la tela? Los partidarios de la teoría de los pigmentos del siglo XIX se inclinaban por el rojo veneciano, el que dijo haber hallado McCrone. Pero todos los argumentos que hemos dado hasta el momento en contra de la relación del pigmento con la imagen seguían siendo válidos. Además, a pesar de que las imágenes

producidas de este modo no requieren la misma fijación que otras fotografías, al revelarlas se produce alguna reacción química indeseada, así que hay que someterlas a un tratamiento que detenga el cambio de la imagen. Por lo demás, hubiera tenido un «lustre» muy característico y la imagen se hubiera agrietado con el paso del tiempo.

Nos planteamos de nuevo la idea de la «tinta invisible», que parecía sugerirnos algo significativo acerca de la forma final de la imagen del sudario. Entonces comprendimos que se podían combinar ambos conceptos, pues los componentes orgánicos de la mezcla coloidal pudieron actuar como tinta invisible si se calentó la tela. No era preciso pigmento alguno. Calentar la tela, de manera que la mezcla coloidal chamuscara determinados puntos, era una manera simple y efectiva de fijar la imagen. Además, después de chamuscarla, se podían eliminar los restos químicos de la mezcla original lavando la tela con algún agente limpiador que, sin embargo, no borraría las marcas quemadas. (O tal vez no lograra eliminar todos los restos, puesto que el STURP detectó albúmina en la imagen del sudario. No obstante, no nos podemos extender mucho al respecto, puesto que se trata de una sustancia bastante común, y encaja también con otras teorías. Es un ingrediente habitual de la pintura, y está presente en los fluidos corporales de un hombre gravemente herido.) La reacción básica entre el sensibilizador y la materia orgánica también tendría lugar en la celulosa del mismo lino.

Keith y Clive emprendieron los experimentos con esta idea. A fin de cuentas, aunque teóricamente funcionaba, tal vez en la práctica mostrara una imagen muy distinta a lo logrado en la sábana. Nos hicimos con una solución de bicromato de amonio, que sin diluir es de un color rojo anaranjado, para utilizarla como sensibilizador. La clara de huevo era la explicación más fácil acerca del componente orgánico de la mezcla (aunque también se intentó con goma arábiga, con resultados similares). Seguíamos teniendo una irritante cuesta de ensayo y error ante nosotros, ya que utilizábamos las técnicas de modos que no se habían probado antes, y había muchas preguntas sin respuesta. Necesitábamos conocer la verdadera composición de la mezcla, cuánto tardaba en reaccionar en la cámara (con y sin lente), y así sucesivamente.

Debemos reconocer cuanto antes que no existe ninguna prueba a favor de que esa solución, en concreto, se utilizara en tiempos de Leonardo. Menos aún que la hubiera utilizado el mismo maestro. Sin embargo, no es imposible. Nos interesaba más hallar un método que funcionara, básicamente porque hay tantas sustancias posibles que encajarían que encontrarlas y probarlas todas nos hubiera llevado más tiempo del que teníamos. Probaríamos nuestra teoría si lográbamos hallar un método con el que pudo hacerse la imagen del sudario. Sospechábamos que había varios y, efectivamente, descubrimos que no nos equivocábamos.

Existen numerosas sustancias naturales fotosensibles que no tienen ningún valor para la fotografía moderna. El estudio clásico de finales del siglo XIX, obra de Jean Senebier, catalogaba una cantidad considerable de estos materiales: varios extractos de madera, varias resinas, tinturas alcohólicas hechas de pétalos de flores, soluciones a base de *Dactylopius coccus* o cochinilla, raíz de alheña, el jugo de las hojas del áloe, y muchas otras. En el mundo inorgánico, las sales de hierro, las de cobre y las de mercurio son fotosensibles; y los alquimistas conocían bien sus propiedades. También se podía utilizar la clorofila de las plantas y el aceite de mostaza como sensibilizadores, igual que varios ácidos y algunos tintes derivados de las sales de sodio.

Algunas sales crómicas, especialmente el bicromato de potasio y el bicromato de amonio, se utilizaban en los procesos que nos interesaban, y eran las más adecuadas para el método que íbamos a explorar. No se descubrieron oficialmente hasta cerca del siglo XIX, pero no hay razón por la que Leonardo no pudiera producirlas.

Las sales con las que trabajábamos son derivados del mineral de ferrocromo, y en ellas se combina el cromo (que nunca se halla en su forma pura en la naturaleza) con el hierro y otras impurezas. El cromo ocupa el vigésimo lugar en la lista de los elementos más abundantes en la Tierra. Según la cronología científica, la producción de cromo a partir del mineral no tuvo lugar hasta 1798, cuando lo descubrió el químico francés Nicolas-Louis Vauqueline en el tetróxido de plomo o plomo rojo procedente de Siberia. El material no logró ser viable comercialmente hasta que se descubrieron unas vastas reservas de mineral de plomo rojo en Siberia y en Sudáfrica. No obstante, no es raro en Europa, y se ha

hallado en cantidades considerables en Escandinavia, los Balcanes, Francia y, en depósitos más pequeños, en Italia.

La producción de sales crómicas a partir del mineral bruto es muy fácil, dado que no se precisa de equipo más sofisticado que un horno. El bicromato de sodio se produce tostando el mineral con carbonato sódico o sosa y óxido de calcio o cal; la sal potásica, cambiando la sosa por potasa. Las reacciones químicas simples de los residuos con los ácidos comunes tienen como resultado la producción de bicromato de amonio, el producto químico que estábamos usando[276]. Aparte del mineral, el resto de los materiales y el equipo necesario para obtenerlo eran de uso común (aunque en formas no muy avanzadas) en tiempos de Leonardo. No es impensable que los alquimistas descubrieran y experimentaran con las sales crómicas, aunque nunca dispusieran de ellas en gran cantidad. El hecho de que no haya constancia de que las descubrieran hasta 1798 no constituye un gran problema. Tengamos en cuenta que la fecha histórica para el descubrimiento de la fotosensibilidad de las sales de plata es 1727, cuando ya hemos visto que los alquimistas conocían este dato desde al menos trescientos años antes.

Asimismo, es probable que también otras sustancias sirvieran, aunque esto no haya sido del interés de la ciencia posterior al siglo XIX. Por ejemplo, al cabo de un par de años de su descubrimiento, las sales crómicas se utilizaban para encurtir, porque este procedimiento explota la misma propiedad en la que estábamos interesados nosotros. La solución salina reacciona con el material orgánico del cuero impermeabilizándolo, y eso era esencialmente lo que nosotros buscábamos. Es razonable suponer que fueran cuales fuesen los materiales que el advenimiento de las sales crómicas en la industria dejara en desuso —básicamente, productos químicos extraídos de la corteza de distintos árboles—, funcionaban del mismo modo.

La pericia de Leonardo como químico no debe infravalorarse. Aparte de sus búsquedas alquímicas, la química formaba parte del quehacer diario de un artista del Renacimiento. Necesitaban saber de química para preparar las pinturas, los barnices y todo el resto, y probaban nuevos productos químicos para obtener materiales más eficaces. Leonardo era particularmente bueno en este campo.

Inventó un tipo de plástico (que él llamaba *vetre parrichulato* o cristal plástico), una resina sintética que quería comercializar para fabricar piezas de ajedrez y objetos de decoración. Mantuvo la fórmula en secreto. Tanto, que ni siquiera aparece en los cuadernos de notas[277]. (Tal vez su búsqueda fotográfica no fuera ajena al descubrimiento. Las mezclas con las que trabajaba, que dejaba en un bol o un cacito durante días, expuestas a la luz del sol, se endurecían hasta formar una especie de masa parecida al plástico que podía moldearse.)

¡Prueba positiva!

Habiendo reunido ya el equipo y los productos químicos que necesitábamos, seguimos ese método. Realizamos una mezcla con clara de huevo y sensibilizador. Por algún motivo, los huevos frescos funcionan mejor, y la reacción se acelera si se bate la clara antes de añadir el bicromato. Probamos con distintas proporciones, pero la que nos dio mejores resultados fue
10 ml
de solución por huevo (si se añade demasiado sensibilizador, la reacción se inhibe). Cuando dejábamos la mezcla en un ambiente cálido durante dos horas, el sensibilizador y el huevo ligaban apropiadamente. (Algunos intentos fallaron debido a que hacía demasiado frío.) Después, la mezcla, que cobra un color amarillo vivo, se puede aplicar sobre una superficie y se deja secar. Inicialmente utilizamos algodón, pues resultaba más barato para la fase de los ensayos, pero después nos pasamos al lino, y obtuvimos los mismos resultados. Cuando estuvo seco, tensamos la tela en un bastidor de madera y la colocamos dentro de la cámara oscura.

A modo de cámara utilizamos nuestra caja de madera original, y le pusimos una caperuza de tela opaca como la que utilizan los fotógrafos sobre el extremo que da a la pantalla. Nuestra única concesión a los métodos modernos fue el añadido de un mecanismo de apertura que tomamos de una cámara antigua, lo que nos permitió variar fácilmente el tamaño del agujero. Tanto en el

exterior, a la luz del sol, como en el interior y utilizando lámparas ultravioleta, usamos una serie de espejos para reflejar toda la luz que podíamos sobre el sujeto.

Llevamos a cabo nuestros primeros experimentos utilizando luz solar y ninguna lente en la cámara. Pese a que la tela impregnada que dejamos al sol reaccionó a los pocos minutos, no quedó registrada en la cámara ni después de dejarla ahí durante un día, por más que los espejos arrojaban toda la luz posible sobre Bok. Lo intentamos con distintas combinaciones, pero pasaban los días y no obteníamos nada.

Nos convencimos de que andábamos tras la pista correcta cuando usamos una técnica distinta. Para demostrar que se podía crear una imagen con luz utilizando esa mezcla, Keith pintó, con pintura negra, una copia de la cara del sudario en un cristal. Colocado este entre el sol y un cuadrado de tela tratada, conseguimos una imagen negativa satisfactoria. Cuando lavamos con agua fría las zonas que no habían quedado duras —esto es, donde la pintura negra había cubierto los rayos del sol— y la tela se calentó, tal como esperábamos, la clara de huevo se oscureció y chamuscó el tejido (¡a la vez que llenaba la casa de olor a azufre!). Eliminamos el resto de la mezcla en agua caliente con un poco de detergente, y quedó la imagen negativa y chamuscada de la pintura original. Las marcas requemadas solo se veían en uno de los lados, como en el sudario[278].

Pese a que con ese experimento no habíamos probado nuestra teoría, sentimos que habíamos conseguido un pequeño triunfo, hallando —como mínimo— una manera rápida y fácil de hacer una réplica del sudario. Por ejemplo, si John Weston hubiera utilizado esta técnica en la réplica de *The Silent Witness* —pintar una versión negativa de la imagen del sudario en negro sobre un cristal grande (o incluso utilizar una transparencia de tamaño completo del objeto) y superponerla a una tela impregnada del modo descrito—, podría haber terminado su réplica en una mínima parte del tiempo.

En una ocasión, tras todo un día de exposición en la cámara oscura, empezaron a aparecer indicios de una imagen, pero la mezcla no reaccionó lo suficiente como para sobrevivir al lavado. Comprendimos que necesitábamos algún consejo de un fotógrafo experto. Lynn se puso en contacto con Amanda Nevill, de la Royal

Photographic Society de Bath, y el 13 de octubre de 1993 —quinto aniversario de la publicación de los resultados de las pruebas del carbono— viajamos allá para encontrarnos con Amanda y con Michael Austin, profesor de holografía y antiguo presidente de la RPS. En cierto modo, volvíamos al lugar donde había comenzado nuestra historia.

Cuando describimos las líneas generales de nuestro método, nos alivió comprobar que Michael no se mostraba tan escéptico como habíamos temido. Sorprendentemente, no tenía reparo alguno sobre el procedimiento químico. Aceptó rápidamente la posibilidad de que en tiempos de Leonardo se dispusiera de sensibilizadores como esos. Incluso sugirió que, dado que la sal crómica que estábamos utilizando se usaba originalmente para encurtir, el método pudo surgir ahí. Los dos componentes de la mezcla —el sensibilizador y subproductos animales tales como la gelatina— debían de estar al alcance de cualquiera. Sus objeciones eran en materia de óptica. Utilizando una cámara oscura sin lente, reconocía, la cantidad de luz que toca la pantalla es tan reducida que habría que mantener la exposición durante semanas. Especialmente si se trataba de la imagen completa del cuerpo, dado que buena parte de la luz que reflejaría el cuerpo se quedaría en el hueco entre el cuerpo y la cámara. No podía afirmar categóricamente que fuera imposible, máxime cuando nadie había trabajado jamás a esa escala. (Los fotógrafos de los inicios trabajaban en miniatura, porque las fotografías a tamaño natural planteaban tantos problemas prácticos que ni intentaban obtenerlas.)

Michael realizó también algunas observaciones muy interesantes sobre la imagen de la síndone. Le intrigaba particularmente el hecho de que el pelo y la barba fueran aproximadamente del mismo tono y color que el resto de la cara y el cuerpo, lo que, en su opinión, violaba el efecto negativo. Los investigadores del sudario lo habían comentado anteriormente, pero nosotros no le habíamos prestado atención a ese detalle. Si el hombre del sudario no tenía el pelo completamente blanco, entonces el vello y el cabello deberían ser más oscuros en la fotografía negativa. En todo caso es más claro, especialmente el bigote y la barba. Pero, después de todo, el pelo del hombre que se utilizó para la parte dorsal pudo haber sido blanco. En cuanto a la imagen frontal, se sabe que Leonardo peinó

canas de la noche a la mañana y a muy temprana edad, aunque no sabemos si fue alrededor de la cuarentena, que es cuando creemos que falsificó el sudario. De cualquier modo, Leonardo pudo reparar en que el pelo oscuro era menos reflectante y que podía acabar no viéndose, y entonces se empolvaría el pelo. Naturalmente, si utilizaba modelos esculpidos o en yeso, el problema ya ni se le hubiera planteado.

Michael también indicó que, pese a que el rostro es realista, el pelo de la imagen frontal parece pintado. Lo observamos, y comprendimos que había dado con algo. Ya hemos abordado el extraño escorzo de la frente y la inexistencia de la línea del pelo: este parece caer a plomo, lo que es incoherente con su postura yaciente.

Regresamos de Bath con un montón de aspectos que considerar. Concluimos que habría que utilizar lentes en la cámara oscura, y también nos intrigaba lo que pudiera estar ocultándonos el enigma del pelo. Estaba claro que no salió en la imagen fotográfica, y tardamos mucho en comprender el porqué y su significado. Conjeturamos que no había aparecido porque era más oscuro, ya fuera porque era el color del pelo del modelo humano o porque se había pintado así. Si haces una foto de una persona de pelo oscuro sobre un fondo negro —como la imagen del sudario—, este apenas se advierte. En la tenue imagen del sudario debía de ser completamente invisible, así como el bigote y la barba. Debieron de añadirlos luego.

La mezcla química, además de aplicarse como una capa de emulsión sobre el lino, también podía haberse aplicado con un pincel para «retocar», y haber sido tratada después del mismo modo que el resto de la imagen: exponiéndola al sol y luego calentándola para chamuscar el tejido subyacente antes de lavarla definitivamente. Eso explicaría por qué el pelo parece artificial y pintado, y por qué la barba es más clara de lo que debería ser en las imágenes negativas: las partes pintadas habrían estado directamente expuestas a la luz del sol, no proyectadas a través de la cámara, por lo que era fácil sobreexponerlas. No obstante, comprenderíamos que el razonamiento era correcto solo en parte.

A partir de entonces, utilizamos lentes en nuestra nueva serie de experimentos con la cámara oscura. Recopilamos todo un surtido a

partir de un proyector de diapositivas y de cámaras viejas. Los mecanismos modernos de las cámaras y los proyectores incorporan una compleja serie de lentes que reducen o aumentan la imagen y corrigen la aberración cromática, pero nosotros queríamos que el sistema fuera lo más sencillo posible.

Todo aquello nos estaba llevando mucho tiempo: vuelta a empezar con el ensayo y error para hallar la lente o lentes adecuadas a través de las que proyectar la imagen. Pero al menos sabíamos que utilizar lentes eliminaba la restricción que imponía una cámara que no las tuviera: el hecho de que el modelo debe estar siempre igual de lejos de la abertura que la pantalla del lado opuesto. Intentamos todo tipo de combinaciones: las distintas lentes provocaban distintos problemas con la profundidad de campo. A veces la punta de la nariz de Bok aparecía afilada y detallada y su rostro borroso, pero al corregir la cara lo que quedaba borroso era la nariz. Una vez más, lo limitado de nuestros recursos nos impedía avanzar.

Finalmente hallamos una lente que proyectaba una imagen de Bok buena y de tamaño real en la pantalla. Era mucho más brillante que la imagen sin lente, aunque no del todo nítida. Pero tampoco lo es la imagen del sudario. Además, para que la imagen fuera del tamaño correcto, Bok tenía que estar a menos de treinta centímetros de la lente, aproximadamente, y había un efecto de «ojo de pez» que no nos gustaba nada; pero era todo cuanto podíamos conseguir. Armados con este nuevo mecanismo, volvimos a intentar capturar la imagen. En esa ocasión, tras una exposición de ocho horas pudimos advertir que se había captado la imagen. Estaba ligeramente distorsionada, pero, por fin, por fin, ¡se distinguía!

Tras enjuagar las zonas no expuestas, nos quedó un retrato de Bok en la mezcla química. Había que ver a qué se parecería una vez chamuscado. Sostuvimos la tela frente a un fuego y nos aseguramos de que se secara de modo uniforme. Los productos químicos se achicharraron antes de que la tela mostrara apenas signos de haber estado expuesta al calor. Calentamos la tela tanto como nos atrevimos y luego la lavamos en agua hirviendo. Eliminamos todos los restos de sales y de clara de huevo, y nos quedó la imagen de Bok, ¡de tamaño natural (en realidad, un poco menor, puesto que la primera vez erramos los cálculos), en negativo, y solo chamuscada

ligeramente en las fibras externas! La fotografiamos y nos encontramos con que la emulsión no solo aumentaba el contraste en la copia en positivo (como ocurre con el sudario), sino que también el negativo mostraba una imagen mucho más detallada y reconocible de la gárgola. A lo largo de las semanas siguientes, produjimos versiones distintas, corrigiendo algunos errores. Pero, para nuestro fastidio, no logramos eliminar completamente la distorsión del ojo de pez.

Descubrimos que el chamuscado de la tela no era completamente satisfactorio si solo se utilizaba clara de huevo o goma arábiga en la mezcla, dado que necesita una temperatura muy alta para quemarse, lo que a veces afecta a la parte de la tela que no se ha tratado. No obstante, comprendimos que una mejora sencilla —en la línea de los primeros fotógrafos que añadían pigmentos a la mezcla— consistía en añadir otra sustancia que alcanzara el punto de combustión a menor temperatura. El zumo de limón nos dio buenos resultados, aunque tendía a cuajar con el resto de la mezcla. Por poco delicado que parezca, los resultados más parecidos al sudario los obtuvimos con orina. (Que, tanto humana como animal, era uno de los ingredientes básicos que utilizaban muchos pintores renacentistas, entre ellos Leonardo.)

Era todo muy emocionante, pero seguía sin ser más que un punto de partida. Aunque Bok nos había prestado un servicio espléndido, teníamos que crear una imagen mayor que una cabeza humana para poder probar nuestra teoría. Bok medía aproximadamente la mitad que una cabeza humana media, y, además, al ser una caricatura del rostro humano, exageraba la distorsión en el centro de la lente.

Ninguno de nosotros se resignaba a la idea de pasarse varias horas bajo esas lámparas de rayos ultravioleta —de cerca eran más potentes que una lámpara de rayos solares y te garantizaban un buen bronceado en menos de media hora—, así que compramos el busto de tamaño natural de una chica. Como era gris plata, le pintamos la cara de blanco, pero no le tocamos el pelo, esperando obtener un contraste natural. Montamos el experimento y lo dejamos unas diez horas para cerciorarnos de que la exposición fuera suficiente. Dado que, con esta duración, se suele producir una imagen más intensa que la del sudario, y las lámparas emiten

menos luz ultravioleta que la luz del sol, se puede lograr con una exposición menor. Sin embargo, como algunos de nuestros experimentos con Bok habían fracasado por falta de exposición —y nos había arruinado toda una jornada de trabajo—, queríamos estar seguros de obtener un buen resultado. Las dos lámparas que utilizamos, teniendo en cuenta la distancia entre el sujeto y la tela tratada y la reflectividad del primero, producían como máximo un 20 por ciento de la intensidad de la luz del sol en pleno verano inglés [279].

Al ser la primera vez que utilizábamos una cabeza humana, reparamos inmediatamente en dos características de la imagen que no mostraban las de Bok (que, de entrada, era una figura más pequeña y más distorsionada). Seguía apareciendo el efecto de ojo de pez, que ensancha ligeramente el centro del rostro, pero no hasta el punto de que fuera antinatural o irreconocible. Lo más sorprendente era el efecto que utilizar una cabeza humana les daba a las facciones del rostro. En primer lugar, la frente quedaba mucho más en escorzo, por lo que la distancia entre los ojos y la parte alta de la cabeza era absurdamente pequeña. En segundo lugar, la distorsión hacía que los lados del rostro fueran más rectos y cuadrados, y los bordes se difuminaban con el fondo. Las orejas, prominentes en el modelo, no se veían en la imagen proyectada en la pantalla. Al hombre del sudario no se le ven las orejas; su rostro es cuadrado, tiene unas franjas blancas a ambos lados y la frente inclinada en escorzo. Ninguna teoría, ya estuviera basada en un contacto real con un cuerpo o en la falsificación artística, había sido capaz de explicar estas características tan extrañas. Pensamos que la nuestra sí.

Cuando iniciamos el experimento, se podían advertir esas características al contemplar la imagen del dorso del lienzo. ¿Nos revelaría algo más cuando apareciera la imagen final? Así era. Irónicamente, lo consideramos un engorro hasta que comprendimos su verdadero significado. Cuando «revelamos» la imagen lavándola y calentándola, obtuvimos —igual que con Bok— la imagen chamuscada, perfecta, aunque débilmente gradada, y visible solo por uno de los lados de la tela. Sin embargo, la exposición prolongada había provocado la aparición de un círculo en el centro de la tela, una imagen de la misma lente, rodeada de una «corona»

oscura. En nuestra experiencia, aunque con distinta intensidad, dicha característica —un fenómeno conocido como «quemado», provocado por la utilización de una lente simple durante tanto tiempo— estaba siempre presente.

Al principio nos fastidió, y nos preocupaba no poder erradicarlo ni con lentes distintas. No obstante, existía la posibilidad de que Leonardo se hubiera encontrado con el mismo problema, así que estudiamos una de las muchas imágenes del rostro del hombre del sudario (la sala de estar de Lynn estaba decorada desde el suelo hasta el techo con dichas imágenes). Para nuestro pasmo —y para nuestro deleite— percibimos que, sobre el puente de la nariz, en el centro geométrico exacto del rostro, se hallaba *precisamente ese detalle*: un círculo de luz clarísimo, rodeado por ambos lados de una corona oscura, ahí donde la lente había interrumpido el paso de la luz.

Conscientes de la variedad de objetos —monedas sobre los ojos, por ejemplo— que se suponía que se habían visto en el sudario a lo largo de los años, escrutamos otras imágenes, tomadas en distintos momentos, desde Secondo Pia hasta el STURP, tanto en negativo como en positivo. Es innegable que el círculo aparece en todas ellas, perfectamente perceptible incluso en fotografías positivas. Lo sometimos al criterio de otras personas, y todas lo vieron. No había duda. Estaba exactamente en el lugar que hubiera enfocado la lente: el centro exacto de la cara.

Al principio pensamos que los sudaristas no habían caído en la cuenta. Pero nos equivocábamos. Lo habían notado, pero, con la inventiva de que suelen hacer gala, intentaron adscribir el efecto de la distorsión a que la nariz estaba rota. En realidad, solo habían advertido los dos puntos de la circunferencia que cruzaba la nariz. Parecía una herida. Pero, como ya habían encontrado lo que querían, no se dieron cuenta de que, en realidad, esos dos puntos formaban parte de un círculo que abarcaba más que la nariz.

Relacionándolo con el escorzo —la reducción de la frente y la ampliación de los lados del rostro que hace que desaparezcan las orejas—, vimos que, en buena medida, habíamos demostrado fehacientemente que la creación del rostro del hombre del sudario era debida a la acción de una lente. Ninguna otra cosa explica esas características. También da cuenta del «retoque» del pelo, que,

comprendimos, se realizó solo en parte debido a su color oscuro. En nuestra versión, el pelo de encima de la cabeza había desaparecido simplemente con el escorzo y, a pesar de que nuestra modelo tenía el pelo hacia para atrás, y no colgando de ambos lados del rostro, el hecho de que las orejas hubieran desaparecido prueba que con la imagen del sudario había ocurrido lo mismo. Por ello, Leonardo habría tenido que incorporar una cabellera artificial utilizando la misma sustancia que con la cámara, pero tuvo que seguir una línea del pelo imaginaria. El «retoque» del pelo y la barba —utilizando la misma mezcla química, que luego se exponía a las luces, al proceso de combustión, y al lavado— resultó ser bastante fácil y se integra bien con la imagen fotográfica. Descubrimos que el mejor efecto lo obteníamos aplicando la mezcla con los dedos: con el pincel se aplicaba demasiada mezcla a la tela y la empapaba más de lo deseado.

Nuestra deducción no iba a recibir una confirmación inesperada, aunque impresionante, hasta diez años después. Durante el examen que le hizo al sudario entre junio y julio de 2002, Mechthild Flury-Lemberg desprendió completamente el viejo forro y examinó y fotografió la parte interior. Como en los exámenes previos, descubrió que la imagen del cuerpo no penetraba la tela, mientras que las manchas de sangre sí. Aunque también descubrió algo más, en lo que nadie había reparado: la imagen del pelo —especialmente el de ambos lados del rostro— sí traspasaba hasta atrás. Si le añadimos el hecho de que el cabello —aunque sea del mismo color y características generales que la imagen del rostro y del cuerpo— no se ajusta al efecto negativo, la única conclusión lógica es que, igual que la sangre, se añadió en otro momento. A pesar de que Ian Wilson especula con la posibilidad de que la imagen del pelo atravesara la tela debido a que el cabello de Jesús estaba untado en óleos **[280]**, pensamos que nuestra explicación —tantos años antes del descubrimiento de Flury-Lemberg— es más plausible.

Después nos concentramos en el añadido de los «regueros de sangre», porque la precisión anatómica con que cubren el sudario siempre se ha considerado muy difícil de falsificar. En realidad, era sorprendentemente fácil. El truco consiste en hacerlo *al revés*. Dejábamos caer una gota de «sangre» en la tela (utilizábamos sangre de atrezo) y, con la ayuda de una pajita de refresco,

trazábamos una línea hasta el punto en que brotaba la «herida».

Aunque seguían existiendo muchas preguntas sin respuestas —las dos principales eran cuáles eran las sustancias exactas que había utilizado Leonardo y los problemas con que se había encontrado al crear una imagen compuesta—, a nosotros nos bastaban esos descubrimientos para probar nuestras tesis. Obviamente, no tenemos recursos para corroborar nuestro trabajo y verificarlo por comparación con los resultados del STURP. No podemos saber qué nos revelaría un análisis espectrográfico de nuestra imagen, por ejemplo. El STURP advirtió diferencias espectrográficas entre la imagen y el chamuscado creado por el incendio de Chambéry: podían explicarse porque la sustancia se chamuscaba para crear la imagen original, como en nuestro experimento. ¿Acaso habían quedado restos de los productos químicos originales utilizados por Leonardo y se habían detectado sin que se comprendiera su significado? Por ejemplo, recordamos que el STURP detectó niveles de hierro en la tela, tanto en la zona que tenía imagen como en la que no, lo cual podía ser importante, porque las sales de hierro se pueden utilizar igual que las crómicas. Nosotros no tenemos medio de abordar todos esos aspectos.

Debemos insistir en que nuestros experimentos han sido extremadamente limitados, tanto en términos temporales como de materiales. En realidad, los fotógrafos profesionales se reirían de nuestra ingenuidad. Pero hemos proporcionado pruebas convincentes que muestran que la información de Giovanni era correcta, y que muchas de las creencias más veneradas por el grupo de presión en pro de la autenticidad del sudario no lo son. Las pistas que nos señaló nuestro hombre misterioso demostraron ser útiles en este caso, lo que significa que, como mínimo, nos estaba diciendo la verdad. Tal vez incluso se dé el caso de que Leonardo creó el sudario y, además, lo hizo siguiendo esta técnica. Lo cierto es que, antes de 1993, nadie había logrado crear una imagen que contuviera tantas características propias del sudario, incluyendo sus sorprendentes anomalías. Y nosotros lo conseguimos.

9

El último testamento de Leonardo

> Son muchos los que andan en engaños y simulan milagros, embaucando a la necia muchedumbre; y, si nadie desenmascara sus subterfugios, se los imponen a todo el mundo.
>
> LEONARDO DA VINCI **[281]**

Exactamente una semana después de la publicación de la primera edición de este libro, en septiembre de 1994, aparecieron una serie de informes en la prensa inglesa en los que se afirmaba que un profesor sudafricano, Nicholas Allen, sostenía que el sudario de Turín era una fotografía y que había logrado replicarla **[282]**. Nos pusimos en contacto con él a través del Port Elizabeth Technikon (del que era decano de la Facultad de Artes y Diseño) e iniciamos una correspondencia cordial y constructiva con él.

Finalmente, en verano de 1995, nos conocimos cuando la BBC embarcó al profesor en un vuelo al aeropuerto de Heathrow y nos filmaron recibiéndole. Todo aquello formaba parte de un capítulo de la serie *Everyman* sobre el sudario de Turín —basado en su libro —, titulado «Doble Exposición», que la productora independiente David Paradine Productions **[283]**, de *sir* David Frost, estaba haciendo para la BBC. Nos encantó conocer a Nicholas y hablar largo y tendido con él acerca de nuestras técnicas de replicación. Nos quedamos hasta muy tarde en la habitación de su hotel de Bloomsbury aquella noche memorable (fue una de las más calurosas

del año).

(Nos emocionó compartir nuestro trabajo con un público mucho más amplio a través de este programa de televisión, en el que también aparecieron Elmar Gruber y Holger Kersten, además de algunos miembros norteamericanos del bando de los defensores de la autenticidad. Aparte de todo lo demás, nos llevaron a Vinci, donde nos entrevistaron bajo un olivar con vistas al lugar natal de Leonardo, y pasamos un tiempo en una villa de la región de Chianti, donde se dice que pintó la *Mona Lisa*. Y donde logramos nuestra mejor réplica hasta el momento utilizando la dorada luz de la Toscana. Nuestro sujeto, un busto de Marco Aurelio, junto con una cámara oscura plegable, nos habían acarreado más de un quebradero de cabeza al cruzar la aduana del aeropuerto de Florencia. Máxime cuando nuestro italiano es literalmente inexistente y el inglés de los agentes de aduanas no era mucho mejor. No obstante, el programa *Everyman* nos abrió muchas puertas y lo recordamos con una gran nostalgia.)

Nicholas había llegado a su pesquisa por pura lógica: el sudario parece una fotografía, por lo tanto, ¿es eso lo que es? Como a nosotros, los resultados de las pruebas del carbono le impulsaron a ahondar en su secreto, y esto lo embarcó en una aventura del conocimiento que lo llevó a escribir el libro *The Turin Shroud and the Crystal Lens* (1998), además de publicar varios estudios académicos sobre el tema [284]. Y, como nosotros, aceptó el desafío de probar la hipótesis fotográfica utilizando productos químicos y un equipo que fuera del dominio público durante la época que determinan los resultados de la prueba del carbono. No obstante, a diferencia de nosotros, Nicholas tuvo acceso a la clase de ilimitados recursos con los que nosotros, en el angosto garaje de Reading, no osábamos ni soñar. Convirtió un enorme establo de la propiedad que tenía en Port Elizabeth en una gran cámara oscura e hizo pulir una lente según sus especificaciones; por no mencionar la ventaja que significa contar con el brillante y espléndido sol sudafricano. Esa persistente calina de Reading no se le puede comparar.

Contando con todos esos recursos, Nicholas pudo alcanzar resultados que estaban totalmente más allá de nuestras posibilidades. Produjo imágenes a tamaño completo mientras que nosotros, naturalmente, tuvimos que limitarnos a la cara (porque la

superficie que se requiere supone una diferencia muy drástica). Utilizó una técnica distinta, en realidad mucho más simple que la nuestra. Aunque lo único que nosotros nos habíamos planteado era demostrar que era posible realizar algún tipo de imagen fotográfica utilizando una cámara oscura. Reconocimos, de entrada, que había muchas maneras de hacerlo y, efectivamente, Nicholas corroboró nuestra opinión.

Él empezó su versión del proceso aplicando una capa de nitrato de plata o sulfato de plata —dos productos químicos que se sabe a ciencia cierta que ya se usaban en la Edad Media— a una tela y colgándola en su establo. Afuera, se suspendió un modelo humano ante un agujero practicado en la pared del establo —la lente de la cámara oscura— mientras el sol de Sudáfrica le iluminaba. Pasados unos días, normalmente tres, la imagen queda impresa en la tela del establo. La fotografía está tomada, y el resultado es una imagen negativa de un púrpura amarronado que luego se «fija» sumergiendo la tela en amoniaco u orina (que contiene amoniaco). Esto hace que la imagen adopte el color de la del sudario.

Sin embargo, la principal diferencia entre nuestros métodos era que él utilizaba una lente de cuarzo pulida especialmente para ello, mientras que nosotros usábamos lentes de cristal recicladas de cámaras o proyectores. El cuarzo tiene varias ventajas respecto del cristal: no solo es mucho más fácil de esmerilar, sino que, además, permite el paso de la luz ultravioleta, mientras que el cristal la reduce drásticamente. Los productos químicos que utilizábamos tanto nosotros como Nicholas reaccionaban con la luz UV; aunque, naturalmente, el falsificador del sudario no tenía por qué saber eso. Lo importante era el resultado (aunque al susodicho artista seguramente le habría interesado la teoría). La utilización de una lente de cuarzo significa que el tiempo de exposición es considerablemente menor que con una lente de cristal. De haber contado con la ventaja del cuarzo, podríamos haber producido imágenes en menos tiempo.

Como nosotros, Nicholas piensa que se utilizó un molde de yeso de tamaño natural —en su caso, todo un cuerpo de yeso—, aunque considera que se podría usar un cadáver hasta un periodo de tres días, después de los cuales el proceso de descomposición imposibilitaría el trabajo (además de hacerlo extremadamente

desagradable).

Pese a que, en la primera edición de este libro, afirmamos que éramos los primeros que habíamos reproducido fotográficamente la imagen del sudario, en realidad Nicholas había llegado antes. Sin embargo, y a pesar de que se ha dicho lo contrario, no basamos nuestro estudio en el de Nicholas. Por la sencilla razón de que nunca habíamos oído hablar de él hasta que se publicó. Fue una de esas coincidencias científicas (que, al parecer, ocurren a menudo): estábamos trabajando a partir, básicamente, de las mismas ideas, y en el mismo momento, pero a miles de kilómetros de distancia.

La investigación de Nicholas amplió la nuestra con otra dimensión que nos benefició mucho. No solo suponía una corroboración independiente de la teoría fotográfica del sudario. Sino que, dada su calidad de académico, Nicholas podía proporcionarnos un apoyo teórico y técnico que necesitábamos. En contra de la opinión de algunos, admitimos sin rubor que somos *amateurs*. Es más, consideramos que esa es una de las bazas de nuestro argumento. Si, a partir de un método fotográfico de lo más básico, nosotros podemos producir una imagen que tiene todas las características llamadas «milagrosas» del sudario de Turín, entonces —francamente— casi todo hijo de vecino puede hacerlo. Afortunadamente, ya no nos preocupa probar que nuestro experimento puede realizarse con una imagen a cuerpo completo, porque ya lo ha hecho Nicholas.

No obstante, pese a que coincidimos en que el método fotográfico es, con mucho, la explicación más plausible de la imagen del sudario, discrepamos en un tema capital. Nicholas no está de acuerdo en que el responsable fuera Leonardo, y se lo atribuye a un desconocido falsificador árabe del siglo XIII. (La ciencia árabe del momento estaba mucho más avanzada que la europea.) Ateniéndose estrictamente a las fechas de los resultados del carbono, acepta que el sudario de Turín y el de Lirey son el mismo. Por lo tanto, demasiado pronto para que lo hubiera falsificado Leonardo.

Algunos objetores a nuestro trabajo han preguntado por qué, si Leonardo había inventado dicha técnica, solo tenemos una muestra de ella. Como explicamos en el capítulo 8, los experimentos con óptica se consideraban obra del diablo hasta tal punto que nadie

hubiera arriesgado su vida publicando sus resultados. Aunque, dado que esta prohibición no rige para el mundo árabe —es más, los gobernantes musulmanes estimulaban la investigación científica—, se le puede realizar esta crítica, con mayor justificación aún, a la teoría de Nicholas. No obstante, lo más importante es el problema de la cabeza.

Tal como hemos visto, es demasiado pequeña, ridículamente inclinada y completamente separada del cuerpo. Nicholas explica el escorzo de la cabeza por una suerte de efecto ojo de pez creado al fotografiar todo el cuerpo. Pero nosotros hemos demostrado, más allá de la duda, que la cabeza está *literalmente* separada y que, en cualquier caso, su argumento no explica la imagen de la lente que se ve en el centro del rostro, en plena nariz. Además, la cara del sudario está más contrastada que el cuerpo, lo que sugiere poderosamente que fue creada en otro momento, y con mucho más cuidado. Quienquiera que lo falsificó quería llamar nuestra atención sobre algún detalle del rostro.

No obstante, lo importante es que, desde la perspectiva de la mera investigación acerca del sudario, quién lo hiciera es menos importante que cómo lo hizo. La teoría fotográfica —sea nuestra o de Nicholas Allen— lo explica todo. Es la única técnica probada que funciona. Para los que contemplan la cuestión de un modo objetivo, ahora estamos, sencillamente, en el *quod erat demonstrandum*. Aunque también están aquellos para quienes la calificación de «objetivos» no encaja ni con un esfuerzo de la imaginación.

Rechazados por la grey del sudario

¿Cómo reaccionaron los sudaristas al estudio de Nicholas Allen y al nuestro? No cabía esperar que recibieran nuestras conclusiones con vítores jubilosos, aunque sí algún tipo de debate público o, como mínimo, un intento de análisis objetivo. En realidad, ya antes de que saliera el libro nos habíamos convertido en *personae non gratae* para los sudaristas, especialmente para la cúpula del STURP. Nos sorprendió descubrir que, según el libro de Ian Wilson de 1998

The Blood and the Shroud: «… pese a que la BSTS es una institución inofensiva y profundamente no partidista que no pretende en absoluto promocionarse, también ha tenido sus dificultades, pues en la década de 1990 sufrió un intento de "infiltración, descrédito y destrucción" por parte de los autores de "la teoría de Leonardo da Vinci", Picknett y Prince»[285]. Si eso fuera cierto, no solo nos hubiéramos conducido de un modo obviamente despreciable, sino, además, desproporcionado en relación con la importancia de la institución. ¿Por qué tomarse tantas molestias por la BSTS? Aunque repasar las gestas de esa pandilla de «inofensivos» resulta muy ilustrador, y puede ofrecernos un atisbo de cómo se opera, en general, en el mundo sudarista.

¿Qué era lo que ese par de indeseables, Picknett y Prince —los infiltrados, desacreditadores y destructores—, habíamos hecho? Cuando empezamos a interesarnos por el sudario, procedimos de un modo lógico. Nos incorporamos a la BSTS (de la que, por aquel entonces, Rodney Hoare era presidente e Ian Wilson vicepresidente) con la esperanza, aparentemente fundada, de que podríamos establecer un debate fructífero sobre el tema con otros entusiastas (de ambos bandos). Si bien es cierto que algunos miembros, aunque estaban en completo desacuerdo con nuestra teoría, se mostraban dispuestos a entablar con nosotros una cordial discusión al respecto —especialmente Ian Dickinson—, los directivos pretendieron desde el principio que mantuviéramos en silencio nuestras teorías, como hacían los otros investigadores antiautenticidad. (Quienes, como es de suponer, constituyen una auténtica minoría en la «no partidista» BSTS.)

En 1991, Clive escribió un artículo sobre nuestra teoría —hasta el estadio en el que nos hallábamos— en *BSTS Newsletter*, cuyo director era Ian Wilson, y sugería que podía ser interesante discutirla en la institución. Pero, aunque publicaron el artículo, a sus lectores no les quedó duda acerca de la opinión que le merecía al «señor director». Lo publicaron junto a una reposición de un artículo de Isabel Piczek sobre la imposibilidad de que Leonardo hubiera pintado el sudario (algo en lo que estamos todos plenamente de acuerdo). No obstante, lo más grave es que Ian Wilson añadió algunos comentarios personales en los que informaba a los lectores de que nuestra investigación se había basado ¡en la

comunicación con el mismo Leonardo a través de un médium!

Se trataba de una versión deliberadamente distorsionada de una conversación que Wilson y Lynn mantuvieron en sus tiempos felices, el domingo 22 de abril de 1990, en la casa que ella tenía al norte de Londres. Como parapsicóloga que era entonces, Lynn llevaba muchos años participando en toda clase de experimentos paranormales (por ejemplo, como voluntaria en un importante experimento de telepatía en la Universidad de Cambridge a principios de los ochenta). Intrigada siempre por los extraordinarios poderes de la mente —como el mismo Ian Wilson, cuyo libro sobre el tema, *Superminds*, salió poco después de que terminara su relación con ella—, inició un experimento personal con la «escritura automática». Los psicólogos ortodoxos la han utilizado abundantemente como herramienta terapéutica, puesto que la escritura automática es, casi siempre, producto de la mente inconsciente. Basta con apoyar suavemente la punta de un lápiz o un bolígrafo sobre un papel, dejar vagar la mente, y esperar hasta que empiecen a aparecer garabatos. Normalmente, el resultado es una combinación de letras sueltas repetidas, formas artísticas, nombres y —si se es afortunado— algunas frases coherentes que suelen reflejar preocupaciones o pensamientos del momento. No tiene nada de raro que Lynn, justo cuando se sumergió en el estudio de Leonardo, garabateara algo que acabó siendo el nombre «Leonardo». Lynn se lo comentó, añadiendo que también le había llegado cierta información —por una vía distinta— que sugería que, efectivamente, Leonardo había creado la imagen del sudario, concretamente en 1492. La réplica de Wilson fue muy interesante, máxime considerada retrospectivamente. Dijo: «Sí, es verdad que el sudario desapareció por aquel entonces…». (Posteriormente, interpretamos el comentario como una insinuación de que el sudario de Turín de hoy en día podría ser el sustituto del anterior. En la actualidad, Ian Wilson niega que esa parte de la conversación tuviera lugar, e incluso escribió en *Fortean Times*: «Esa fue una de las muchas invenciones de Lynn Picknett **[286]** ».)

Por lo que Lynn recuerda de aquellos hechos, la breve conversación que hemos mencionado es la única base que se puede aducir para las posteriores acusaciones de prácticas de médium. En aquellos días, a Wilson no le podía caber duda alguna acerca de que

ella consideraba que la escritura automática es una función de la mente inconsciente y que sus garabatos no eran más que un pasatiempo novedoso. Lynn le insistió para que la conversación fuera confidencial, y él prometió no decírselo a nadie. No había nada siniestro en esta petición de secreto: como es comprensible, la abochornó mostrar sus «garabatos automáticos», aunque le pareció que podía confiar en él y contárselo. Dado que no podía tener duda sobre lo que el asunto significaba para Lynn, que Wilson realizara luego esas insinuaciones tan exageradas —que lo único que podían pretender era desacreditarnos— no puede sino considerarse una traición en toda regla. Máxime habiéndole dado su palabra de que guardaría silencio.

Las acusaciones de prácticas mediúmnicas fueron una de las razones aducidas para rechazar nuestra propuesta de dar una conferencia. Otra fue que la BSTS solo se ocupa de investigaciones «rigurosas y contrastadas»[287]. No obstante, es evidente que esa norma no se aplica con ecuanimidad, teniendo en cuenta quiénes son los más bienvenidos: los que afirman tener pruebas de que el sudario es auténtico. Nos ocurrió una anécdota con la BSTS con la que no supimos si reír o llorar.

La conferencia de primavera de mayo de 1992 la dio una investigadora —por llamarla de algún modo—, Norma Weller. Con el título de «Nuevos descubrimientos sobre el sudario de Turín», la charla de Weller prometía revelaciones sobre una nueva técnica de ampliación de imágenes que ponía de manifiesto algunos de los detalles que, hasta el momento, se desconocían sobre la imagen del sudario. Pero cuando expusieron, muy orondos, una imagen ampliada del hombre del sudario, y pudimos ver lo increíblemente innovadora que era su técnica, estuvimos al borde del ataque de nervios. Weller había coloreado la imagen. Pero eso era solo el principio.

La tal Norma Weller no llegó a personarse en el evento, sino que mandó su texto para que lo leyera Wilson in absentia. Las primeras palabras de este fueron que la «ponente» no deseaba entrar en detalles acerca del proceso de ampliación ni enfrascarse en un debate al respecto. Cuando se le preguntó acerca del motivo de la ausencia de la conferenciante, respondió que a Weller la cohibía hablar en público. Cualquier simpatía que pudiéramos haber

albergado por una dama de maneras de ratoncillo temblorosa de miedo escénico desapareció cuando supimos que su profesión era conferenciante (en la Politécnica de Brighton). En ese momento, nos mordimos la lengua y no nos atrevimos ni a mirarnos. El escaso público supo después que habíamos sido afortunados al poder contemplar la imagen esa tarde, puesto que la habían traído en coche justo antes del evento. De no ser por esa coincidencia, ¡nos habrían ofrecido una conferencia de alguien que no estaba presente y que no quería hablarnos de algo que no podíamos ver!

Pese a sus «reticencias», convencieron a Norma Weller para que escribiera un artículo sobre su método en el siguiente número de *BSTS Newsletter*. En nuestra opinión, este sigue siendo una fuente de asombro continuo, porque la única información que da es que la ampliación es el resultado de «la aplicación de color tridimensional». Aunque hay algo que está más que claro. El secreto del misterioso éxito de Weller con la BSTS queda de manifiesto en sus declaraciones: «Lo único que pretendo es demostrar la autenticidad del sudario» **[288]**.

También para nuestra sorpresa, Weller relaciona sus «descubrimientos» sobre el sudario con las prácticas funerarias de la secta de los mandeos de Oriente Medio. Como parte de su «aplicación del color en tres dimensiones» había coloreado de verde una zona alrededor de la cabeza del hombre del sudario y declarado que era una hoja de mirto, puesto que los mandeos colocaban estas sobre las cabezas de sus muertos. Sin embargo, aunque es cierto que los modernos mandeos pueden remontarse a Palestina, Weller pasó por alto el detalle más importante sobre esta secta: *odiaban y despreciaban a Jesús*, pues creían que había usurpado el puesto del amado vicario de los mandeos, Juan el Bautista. (En realidad, el uso de una hoja de mirto no era exclusiva de los mandeos; también la utilizaban otras sectas de Oriente Medio en sus ritos funerarios.) **[289]**

Aunque a nuestra debilidad por el absurdo le encantó esa «presentación» propia de los Monty Python de la señora Weller (todo un clásico, su mera evocación aún mueve a risa histérica), nos enojó y sorprendió a la vez lo descarado que es el doble rasero de la BSTS. Rechazaron nuestra propuesta sobre Leonardo sin más, y luego acogieron esa especie de gag a lo «Dead Parrot» de los Monty

Python con los brazos abiertos. Además, tras el desastroso evento de la no conferencia, siguieron publicando a la señora Weller en sus páginas sin una palabra de crítica. Evidentemente, no sometieron su «conferencia» al riguroso criterio con que escrutaron la nuestra, por la sencilla razón de que ella sí es partidaria de la autenticidad.

Cuando, después del embuste sobre nuestras prácticas de médium, el *BSTS Newsletter* publicó la noticia de un médium egipcio que conectaba directamente con Jesús (y, sí, ratificaba la autenticidad del sudario), nos pareció el colmo. Clive escribió una carta a la revista en la que expresaba su preocupación ante la deriva que estaba tomando la institución. Aunque no la publicaron, se la respondió el secretario, el doctor Clift, en un tono estridente y hostil, que nos describía a ambos (en una de sus calificaciones menos ofensivas) como pertenecientes a «la fracción más descerebrada de los llamados ocultistas **[290]**» (no sabemos muy bien qué significa eso). A lo largo de los meses siguientes, hubo un intercambio de cartas con el presidente, el vicepresidente y el secretario. Nuestras quejas en contra de la autenticidad y la tendencia procristiana de la institución —que se define a sí misma en sus estatutos como «completamente no confesional o no partidista»— y las peticiones de que explicaran los motivos de un trato tan desigual para los que no apoyan la autenticidad fueron deliberadamente ignoradas por parte de los tres.

En marzo de 1993, el escritor A. N. Wilson se interesó por la teoría de Leonardo, y su amiga, la respetada escritora anglicana Ysenda Maxtone Graham, nos entrevistó para un artículo que tenía que aparecer en el *Evening Standard* londinense. (Curiosamente, su opinión personal era que el sudario debía de ser falso porque «Dios no hace estas cosas».) También entrevistó a Michael Clift y a Ian Dickinson, miembro de la BSTS. El artículo, titulado «El revuelo que está dividiendo a la grey del sudario», apareció el 25 de marzo de 1993. Su consecuencia inmediata fue que expulsaron a Lynn de la sociedad. (Aunque otra consecuencia, mucho más feliz, y considerablemente más importante, es que dicho artículo provocó el encargo de este libro. Y, en realidad, una nueva carrera para ambos.)

Rodney Hoare escribió a Lynn amonestándola de extraña manera por «un artículo aparecido en el *Evening Standard* del que

me han hablado, en el que se desprestigia a la sociedad y se menciona la fecha de nuestra próxima reunión. Estoy seguro de que entiende que dicha conducta es del todo inaceptable» [291]. Añadía que, en el futuro, Lynn no sería bien recibida en las reuniones de la BSTS.

Esa reunión tuvo lugar en abril de 1993, en el St John's Church Hall de Paddington, en el oeste de Londres. Nosotros acudimos e intentamos recabar de Rodney una explicación adecuada por la expulsión de Lynn. Pero este la agarró de los brazos y la echó físicamente de la sala aduciendo: «Nosotros no tenemos por qué dar explicaciones». Nos habían dicho que la expulsión de Lynn se había decidido por «votación unánime» de todo el comité. Cuando, en realidad, al menos un miembro, Ian Dickinson, votó en contra. Como era de esperar, al cabo de poco él también fue amenazado con la expulsión. (Anteriormente, las críticas de Dickinson a una de las autoridades de la BSTS habían hecho que la esposa de dicho individuo le acusara no tan veladamente de haber utilizado «medios ocultos» para provocar el suicidio del suegro de ella. Un asunto muy feo y de lo más preocupante.)

Tras el veto a Lynn, le dijeron a Clive que, por una dispensa especial del presidente, podía permanecer en el seno de la institución siempre que se condujera «como un miembro normal». Y le expresaron su deseo de que permaneciera entre ellos puesto que así «aprendería algo sobre el sudario» [292]. Al poco tiempo, y ante las quejas de algunos miembros acerca de la mala gestión de sus recursos económicos, propusieron a Clive para el cargo de tesorero. Casi inmediatamente, le expulsaron también a él. La carta del presidente aducía un motivo risible: «Usted me ha escrito a mí y a otras autoridades, y se ha postulado para un cargo» [293]. Cuando, en la reunión anual de 1993, le preguntaron a Hoare al respecto, su contestación fue de una lógica impecable: «Los miembros normales de nuestra sociedad no escriben cartas de protesta y, si lo hacen, no son miembros normales».

Esta es la triste historia de nuestro intento de «infiltración, desprestigio y destrucción» de la BSTS. Aparte de su valor como entretenimiento, arroja una luz un tanto turbia sobre los extremos a los que pueden llegar los sudaristas cuando pretenden impedir que

los investigadores objetivos invadan su paraíso proautenticidad. Con todo, y desde una perspectiva más amplia, consideremos ahora las reacciones de otros miembros de la «grey del sudario» a nuestro trabajo y al de Nicholas Allen.

Negativo y positivo

En general, o lo ignoraron o se escudaron en nimiedades. Nunca hubo ni ha habido ningún tipo de debate. El mundo del sudario se ha negado en redondo —en palabras de Ian Wilson— a proporcionarnos «el oxígeno de la publicidad», lo que puede sonar muy elevado, pero no es más que una excusa para no establecer ningún tipo de diálogo con nosotros. Desde un buen inicio, la actitud de la BSTS fue la de negarse a tener debates públicos; ya fuera en el mismo escenario o en un estudio, pese a que tuvieron muchas oportunidades de hacerlo. Efectivamente, durante una de las numerosas apariciones públicas que hicimos con motivo de la exposición del National Museum of Photography, Film and Television, se intentó convencer a Ian Wilson —quien, aunque ahora vive en Australia, se hallaba entonces en Gran Bretaña promocionando su libro *The Blood and the Shroud*— para que compartiera varios programas de radio y televisión con nosotros. El gabinete de prensa del museo intentó colocarlo en varios programas. Además, sus propios editores intentaron convencerle de que aprovechara la publicidad que esto suponía. Sin embargo, y a pesar de que estaba promocionando su libro, se negó incluso a intervenir «en directo» (por vía telefónica) en un debate en la radio. Pese a su empecinada negativa, en *The Blood and the Shroud* no escatimó comentarios sobre nosotros y nuestro trabajo que rozan el libelo. Aunque no presentamos excusas por nuestros comentarios críticos sobre su obra, al menos nos gustaría tener la oportunidad de expresárselos en persona.

Algunas de las objeciones a nuestra teoría son, sencillamente, absurdas. Por ejemplo, Isabel Piczek realizó una lista de las invenciones o técnicas artísticas de Leonardo que no funcionaban y

concluyó que era imposible que inventara una técnica fotográfica que *funcionara* [294]. Ignora que parece que esté diciendo que, como nuestra técnica funciona, Leonardo no pudo inventarla… Ian Wilson desecha nuestra réplica aduciendo que los regueros de sangre que pusimos en la barba no se parecen en nada a los del sudario [295]. Eso, que puede ser una prueba de nuestra torpeza artística, no supone contraargumento alguno a nuestra teoría. Es más, los regueros de sangre son el aspecto menos problemático de la imagen del sudario. Los pintaron encima. Ian Wilson se vio obligado a admitir que la imagen de cuerpo entero de Nicholas Allen era la mejor réplica de la imagen del sudario producida hasta el momento, pero se opone a la teoría porque no ve cómo la sangre recorrió la distancia entre la lente y el lino [296]. Pero, tal como Allen señala en su informe —aunque es tan obvio que no era necesario—, los regueros de sangre son un añadido posterior hecho a mano. Las anomalías de los regueros de sangre del sudario, señaladas en el capítulo 3 (y que Wilson y otros críticos han ignorado deliberadamente), prueban que el falsificador hizo lo mismo.

Lo más extraño de todo es que varios críticos procedentes del campo de la proautenticidad —una vez más, Wilson [297] incluido— utilizaron los resultados de las pruebas del carbono en contra nuestra. Señalaron que, si las fechas clave eran entre 1260 y 1390, y Leonardo no nació hasta 1452, estábamos cometiendo un craso error. Dado que ellos reivindican un error de fechas de unos mil trescientos años, su reproche es más bien ridículo [298].

(El bando de la proautenticidad siempre ha hecho gala de esa lógica tan surreal. Por ejemplo, Ian Wilson, refiriéndose al Memorando
D'Arcis
de 1389 —la primera referencia documental de lo que aparentemente es el actual sudario y que, como vimos en el capítulo 2, se refiere al mismo como la falsificación pintada que se había expuesto treinta años antes—, escribió:

> […] no existe ningún documento que proceda efectivamente de la década de 1350 que se refiera al sudario de Lirey, y mucho menos que refiera investigaciones diocesanas sobre su autenticidad.

> Tampoco hay garantía de que el de Lirey sea el sudario que hoy se conserva en Turín. Y sin embargo suelen aducir el hecho «probado» de que «no hay rastro documental de la existencia del sudario hasta la década de 1350» como una de las pruebas «de peso» de su fraudulencia **[299]** .

Así que la falta de pruebas sobre la existencia del sudario en la década de 1350 se ha convertido curiosamente en prueba *contra* su falsedad. Pero ¿acaso no era Wilson el que basaba todo su argumento acerca de la autenticidad en el «hecho» de que apareció primero en Lirey en la década de 1350, y en intentar descubrir cómo llegó hasta allí la historia del mandylion y todo aquello? Confesamos que este tipo de extraño razonamiento ambivalente nos tiene muy desconcertados.)

Sin embargo, las mismas críticas sobre la datación del carbono, procedentes de los no sudaristas, son un tema totalmente distinto. La objeción nos la hizo nada menos que el profesor Harry Gove, inventor de la técnica específica de datación por radiocarbono utilizada para fechar el sudario. Pero, cuando respondimos que pudo haber utilizado una tela vieja, tuvo la clase y la cortesía de disculparse. (De cualquier modo, Teddy Hall ha dicho que aceptaría cualquier fecha hasta 1500.)

Aparte de eso, la otra gran objeción que se nos ha planteado con frecuencia (aunque ya la abordamos en la primera edición de este libro) es que el sudario tiene existencia documental, como mínimo, desde 1389, si no desde alrededor de 1350. Tal como explicamos en el capítulo 6, eso fue lo primero que pensamos. Sin embargo, cuando profundizamos descubrimos que:

- No existe prueba directa alguna de que el sudario de Lirey y el actual sudario de Turín sean el mismo. Podemos admitir que, supuestamente, sean el mismo, pero no hay evidencia escrita o artística de que así sea. No hay descripciones del sudario anteriores a 1516. La única —posible— excepción es el escapulario del peregrino hallado en el Sena, pero no se ha fechado definitivamente. Simplemente, se asigna al siglo XIV a partir de la presencia de los escudos de armas de los De Charny y De Vergy.
  Hasta Ian Wilson, en su libro de 1998, admite: «No tenemos

ninguna garantía de que el sudario de Lirey y el que se conserva en Turín sean el mismo».

- El sudario suscitó muy poca atención del público durante casi cuarenta años después de que lo comprara la familia Saboya. En la primera edición de este libro, afirmábamos que el sudario había desaparecido literalmente durante ese periodo, y solo salió de nuevo a la luz pública cuando lo expusieron en Vercelli —cerca de Milán, donde trabajaba Leonardo en la época— en 1494. Pueden existir referencias documentales acerca de su existencia continuada, pero el hecho es que no lo sacaron de su caja. Cuando estábamos escribiendo la edición de 1994, repasamos toda la literatura sobre el sudario y no encontramos ninguna referencia de que se expusiera entre los años 1452 y 1494. Por lo tanto, concluimos que el sudario que se exhibió en 1494 no era el de Lirey sino una versión moderna. Lo que, naturalmente, es coherente con la idea de que el actual sudario de Turín es una creación de Leonardo.

Antes de la publicación de nuestro libro, Ian Wilson admitió la posibilidad de que hubieran realizado una sustitución en esa época, aunque después cambió de opinión. Ya hemos visto que le comentó a Lynn que «el sudario desapareció alrededor de esas fechas» (1492), lo que ahora niega vehementemente. Irónicamente, eso fue lo que nos puso originalmente tras la pista de anotaciones y pruebas de esos «años perdidos».

No obstante, en su libro de 1998, Wilson se hace eco de dos exposiciones ocurridas durante esa época: la primera, el Viernes Santo de 1478, en Pinerolo, y la segunda el Domingo de Pascua, en 1488, en Savigliano. Lo que no dice es dónde ha hallado esa nueva información[300]. Pero, aunque así fuera, eso no cambia la premisa básica; después de todo, pudo sustituirse el sudario en cualquier momento entre esos años. Lo único que imponía la sustitución es que los que lo vieran antes no fueran los mismos que lo vieran después. Aunque Giovanni nos dijo que Leonardo había falsificado el sudario en 1492, ese es un detalle que no hemos logrado probar jamás. Además, las ostentaciones de 1478 y 1488 fueron francamente discretas, comparadas con los acontecimientos que supusieron las posteriores.

(En la misma conversación en la que Wilson dijo que el sudario

desapareció alrededor de 1492, también reaccionó contundentemente en contra de la teoría que lo relaciona con Leonardo. Posteriormente, admitió en su correspondencia con Lynn: «Cuando intentaste convencerme […] de que Leonardo fue el creador del sudario, una parte de mí se sintió amenazada en lo más hondo»[301]. Lo cierto es que, ya en esa época, Lynn pensó que ello demostraba que Wilson carecía de la certidumbre de que hacía gala acerca de su defensa de la autenticidad del sudario —y de la que dependía toda su reputación—. Además, tampoco estaba completamente convencido de que Leonardo no tuviera nada que ver. Habiéndose convertido al catolicismo, del que es un apasionado devoto, gracias a la naturaleza milagrosa del sudario, ¿qué haría ante una prueba incontestable de que es falso?)

- Las reacciones al sudario posterior a 1494 fueron totalmente distintas a las que se le habían dispensado a la reliquia previa. Se había dicho y repetido que el sudario de Lirey era una falsificación flagrante, una pintura, y otros investigadores llegaron a las mismas conclusiones, y sugirieron enfáticamente que se había realizado la sustitución.

Otras de las observaciones que se han objetado en contra de nuestra teoría son más bien capciosas. Una es que no hay constancia de que Leonardo hubiera tenido tratos con la Casa de Saboya, a lo que la única respuesta es un: «¿Y qué?». Otra es que no hay mención alguna del sudario, ni de sus trabajos con la fotografía, en los cuadernos de notas de Leonardo. Aunque, como ya hemos señalado, existe un cuaderno en particular tras el que anduvieron los Saboya y que se «perdió» rápidamente en sus manos. Sin embargo, pese a que no hay modo de saber qué contenía, podemos especular con que tal vez tuviera relación con el comentario contundente y enfático de María José, la esposa de Humberto II, del que estaba separada, en el sentido de que el sudario es falso. Quizás no estaría de más añadir, a modo de comentario, que tampoco hay pruebas en los cuadernos de Leonardo de que pintara la *Mona Lisa*.

No obstante, no todas las reacciones fueron negativas. Los científicos y los fotógrafos, en especial, se deshicieron en calurosos elogios sobre nuestra investigación, lo que agradecimos doblemente dado el trato que nos había dispensado el mundo del sudario. A

pesar de la cáustica observación de Rodney Hoare acerca de nuestra experiencia fotográfica, muchos fotógrafos profesionales salieron en nuestra defensa, nos felicitaron y nos ofrecieron sus consejos y su apoyo en nuestra investigación. La prestigiosa revista *Amateur Photographer* sacó un entusiasta artículo en portada acerca de Leonardo como el primer fotógrafo. Citaba sus experimentos conocidos con óptica y la luz y el hecho de que hubiera construido su propia cámara oscura y adjuntaba una entrevista que nos hicieron en tiempos de la exposición de Bradford. Por algún motivo, nos impresionó mucho ver el retrato de Leonardo en la portada de una revista de fotografía, que es —sin duda alguna— donde debe estar. Por el mismo motivo, nos hizo ilusión y nos alegró ver la transparencia de cuerpo entero expuesta en el National Museum of Photography, Film and Television, sobre todo por el cuidado y la atención al visitante con que la habían expuesto. En nuestra opinión, el «sudario» estaba mejor acompañado ahí que en ninguna catedral.

Hubo otros reconocimientos. En 1995, después de dar una conferencia en la augusta Society for Psychical Research, el presidente, el fallecido Ralph Noyes, pidió al numeroso público que levantaran la mano los que creyeran que el sudario era una fotografía. Todos menos dos levantaron las manos; y uno de ellos era el miembro de la BSTS Ian Dickinson, y el otro un escéptico intransigente, contrario a los misterios.

Luego está el caso de Japón. Los japoneses acogieron nuestra investigación con enorme entusiasmo, lo que no deja de ser sorprendente si tenemos en cuenta que se trata de una teoría sobre una reliquia cristiana. Tal vez, en parte, gracias al programa de la BBC *Everyman* y también a que el libro se tradujo al japonés, supimos que la mayoría de los japoneses cultos asocian el sudario de Turín con Leonardo. De hecho, lo que tanto les atrae es esa conexión. Lo cierto es que nos han visitado varios equipos de periodistas japoneses, y los entrevistadores planteaban un cuestionario muy bien preparado, con inteligentes preguntas acerca de nuestro trabajo. Keith Price decidió entonces hacer una réplica excelente para un programa de la televisión japonesa de 1999, en condiciones bastante menos que perfectas, y le consideraron una especie de genio por ello. Resulta especialmente interesante señalar

que nuestros amigos japoneses no tenían ningún reparo en aceptar que Leonardo hubiera sido el primer fotógrafo. Ni en reconocer al instante el parecido entre el hombre del sudario y el artista. Es más, les encanta la historia de Leonardo, y consideran muy propio del sombrío sentido del humor de Da Vinci la falsificación de una reliquia, sobre todo la idea de que utilizara su propio rostro como modelo del de Jesús.

Aunque, en realidad, hubo una distinción aún mayor, pese a que llegara como una suerte de elogio indirecto. El 5 de septiembre de 1995, el cardenal Saldarini anunció por televisión que el sudario se exhibiría, por primera vez en veinte años, en 1998. Y, posteriormente, se expondría de nuevo en el año santo de 2000. Tras anunciar las fechas y los detalles acerca de las exposiciones —y declarar que «la imagen del sudario es la de Cristo y la de nadie más»—, Saldarini llegó al extremo de advertir a los fieles en contra de las afirmaciones basadas en el ADN y de «sandeces» como que Jesús no había muerto en la cruz o que el sudario era una fotografía de Leonardo da Vinci… Como nuestro libro no se había publicado en Italia, esto debió de sorprender bastante a la parroquia italiana, pero a nosotros nos divirtió, porque en su intento por alejar a su grey de nuestra idea, el cardenal había llamado la atención sobre ella involuntariamente. Aún resulta más notable que, tal como él mismo insistió repetidamente, el cardenal Saldarini hablaba como portavoz directo de las órdenes del papa **[302]**.

En nombre de los caballeros

Otra de las teorías sobre el sudario que ha visto la luz desde la publicación de la primera edición de este libro es la de Christopher Knight y Robert Lomas. Apareció por primera vez en 1996, en *The Hiram Key*, y la desarrollaron posteriormente en *The Second Messiah*. Afirman que la imagen del sudario se produjo por contacto directo con un cuerpo humano real. Pero no el de Jesús, sino el de Jacques de Molay, el último gran maestre de la Orden de los Caballeros Templarios medievales, que murió mártir en París en

1314 (tras pasar siete años en la cárcel). Knight y Lomas creen que, cuando la Inquisición le hizo preso por hereje, se complacieron en burlarse de él torturándole del mismo modo que a Jesús. Mientras seguía vivo, le envolvieron en una sábana; y ahí fue donde se formó la imagen del cuerpo y de la sangre en la tela. Entonces reanimaron a De Molay, pero para quemarlo en la hoguera. La tela acabó en manos de la familia de su compañero de celda, el templario Geoffroy de Charny.

Pese a que mantenemos, desde entonces, una relación cordial con Bob Lomas, tenemos que admitir que su razonamiento no nos parece nada convincente. Está basado solo en tres hechos: el primero es que las fechas coinciden con las de las pruebas del carbono; el segundo, que existen referencias de que De Molay fue torturado —pese a que nadie sabe de qué modo—; y el tercero, la conexión con los templarios De Charny y Lirey. Todo lo demás es pura especulación. No solo no hay pruebas de que crucificaran a De Molay (ni de que la Inquisición hiciera eso jamás con nadie), sino que su argumento también se torna extremadamente circular: a De Molay debieron de torturarle así porque la del sudario es su imagen, y la del sudario es su imagen porque le torturaron así. (Dicho sea de paso, nadie sabe tampoco qué aspecto tenía De Molay; las únicas descripciones que conocemos proceden de fechas muy posteriores.)

Pese a que Knight y Lomas afirman que finalmente —y de un modo bastante accidental— resolvieron el misterio del sudario, en realidad se equivocaron completamente. El misterio duradero del sudario nunca ha sido a quién pertenece su imagen, sino cómo llegó hasta ahí. Para explicarlo, asumen la teoría del doctor Allan Mills, quien, como hemos visto, arguye que fue un proceso en el que tuvo lugar una interacción entre los radicales libres que fluían del cuerpo y el lienzo. Pero, tal como señalamos en el capítulo 3, esa teoría no explica la imagen *dorsal* de la tela. Y persisten todos los motivos que nos conducen a la conclusión de que el sudario es una falsedad: la disparatada altura del hombre, que la cabeza sea tan desproporcionadamente pequeña y esté en una postura tan rara —por no hablar de que está completamente separada del cuerpo—, los problemas con los regueros de sangre (particularmente en el pelo), y el hecho de que la falta de distorsión significa que la tela *tenía que estar estirada*. Otro de los puntos débiles del proceso

aventurado por Allan Mills es que no deja de ser teórico. Uno de los pasos fundamentales radica en que, una vez que ha tenido lugar la reacción inicial, han de transcurrir años hasta que se aprecia la imagen, por lo que nunca se ha podido experimentar en un laboratorio. Además, si es la imagen de Jacques de Molay herido, tuvo que estar extraordinariamente quieto para que la tela la captara.

Pero ¿qué tienen que decir Knight y Lomas acerca de nuestra teoría fotográfica y de la de Nicholas Allen? En su reconstrucción inicial, basada en la idea de que la tela estaba en contacto directo con el cuerpo, concluyeron que cuando se formó la imagen, el hombre debía de estar tumbado sobre una superficie blanda, lo que le encoge el cuerpo. De lo contrario, la tela no habría estado en contacto con toda la superficie dorsal. Así, sostienen, si hubieran fotografiado a un hombre en esa posición, habría parecido encogido, no tumbado y estirado **[303]**. No obstante, lo que ellos hicieron fue partir de la posición corporal que requería *su* teoría, y relacionarla con la posición de la tela requerida por la *nuestra*. En nuestra teoría (y en la de Nicholas Allen) el cuerpo estaría, de entrada, en otra posición y, por supuesto, lejos de la tela. De cualquier modo, a estas alturas ya debería estar claro que la imagen es una fotografía.

Descartaron la participación de Leonardo citando primero la consabida cantinela de que el sudario ya existía antes de que este naciera. Y, luego, afirmando, curiosamente, que él jamás pudo crear las marcas del flagelo de modo fraudulento **[304]**. Bastante pasmoso, habida cuenta de que nosotros dejamos claro que crucificó a un verdadero cuerpo humano —no el suyo propio— del modo descrito por el Nuevo Testamento, lo que incluye la flagelación. Luego sacó una fotografía. No logramos comprender por qué esto es incompatible con la perfección anatómica de las marcas del flagelo. En realidad, es más bien todo lo contrario.

Inspirado por la herejía

Otra de las teorías sobre el origen del sudario que gira en torno a los templarios —y que acepta que se trata de una imagen fotográfica— es la que publicó Keith Laidler, escritor y autor de documentales inglés, en su libro del año 2000 *The Divine Deception*. Laidler construye el núcleo de su teoría a partir de su anterior obra, *The Head of God* (1998). En ella afirma que el secreto de los templarios es que poseían la cabeza embalsamada de Jesús, que se conserva en la actualidad bajo llave en la enigmática Rosslyn Chapel de Escocia.

Partiendo de un rompecabezas de referencias sobre el culto de los templarios a una cabeza o cabezas cortadas, sostiene que la secta de los nazarenos (*nasorean*), a la que pertenecía Jesús, guardaba una tradición secreta. Este rito se remontaba al Egipto del «faraón herético» Akenatón, y consistía en que decapitaban a sus figuras más sagradas tras su muerte y conservaban sus cabezas embalsamadas. Laidler afirma que eso es lo que ocurrió con Jesús: finalmente, su cabeza embalsamada pasó a estar bajo la protección de los templarios, herederos de la tradición nazarena, y se llevaron la cabeza a Escocia cuando prohibieron la orden.

El punto débil del conjunto del argumento teórico de Laidler es la absoluta carencia de una prueba histórica independiente de la existencia de dicho culto a una cabeza, ya sea en la religión que adoraba a Atón en los tiempos de Akenatón, o en el judaísmo primitivo fundado por Moisés. Por otra parte, se ha sugerido, y Laidler está de acuerdo, que el judaísmo continuó con este culto a Atón. (Laidler sostiene que los rituales de la cabeza eran uno de los secretos mejor guardados de ambas religiones, detectable solo mediante referencias indirectas que se hallan en sus textos.) Y, siguiendo el razonamiento de Laidler, dado que todos los hombres santos de los nazarenos recibían el mismo trato y no había nada intrínsecamente especial en Jesús, comparado con los otros líderes de la secta, ¿por qué habían de hacer diferencias con su cabeza y conservarla durante siglos?

De cualquier modo, creemos que la existencia documentada de una «Iglesia» alternativa integrada por los que creían que Juan el Bautista era el verdadero Cristo nos proporciona una explicación mucho más convincente acerca del «culto a la cabeza» de los templarios (máxime teniendo en cuenta la reconocida reverencia

que los caballeros sentían por el Bautista). Al fin y al cabo, los Evangelios se hacen eco de la decapitación de Juan, no de Jesús. Tanto es así que, de existir alguna cabeza sepultada bajo la Rosslyn Chapel, lo razonable sería pensar que perteneció a Juan. Aunque, en nuestra opinión, no existe tal reliquia.

Sea como fuere, en *The Divine Deception*, Laidler propone que el hecho de que los templarios «poseyeran la cabeza de Jesús» da la solución al misterio del sudario. Coincide con nosotros en que la imagen es una fotografía. No obstante, como acepta que el sudario de Lirey y el de Turín son el mismo, rechaza lo que denomina «la teoría conspirativa de Leonardo» y considera que nos dejamos embaucar por una maniobra de contaminación informativa del Priorato de Sión. Según Laidler, lo que pretende el Priorato es *impedir* que se descubra el verdadero mensaje del sudario. No obstante, ignora el hecho de que las informaciones de Giovanni no fueron más que directrices que, posteriormente, investigamos y rastreamos, y que *jamás* nos limitamos simplemente a tragarnos el anzuelo **[305]**.

El otro gran argumento que esgrime en contra de nuestras conclusiones es que las fechas centrales determinadas por las pruebas del carbono sitúan la tela antes del nacimiento de Leonardo. Como muchos de nuestros críticos, olvida que lo más normal es que Leonardo utilizara una tela vieja para falsificar una supuesta reliquia antigua, un detalle del que nos hacemos eco en este libro. Laidler también coincide en que la imagen de la cabeza del hombre del sudario se hizo por separado, y cita las proporciones y la posición incorrecta de la cabeza, y la clara demarcación entre la imagen de la cabeza y la del cuerpo. (Afirma que es el descubridor de todas esas características, pero nos consta que fuimos nosotros, en la primera edición de este libro, la de 1994.)

Laidler cree que el sudario fue obra de los templarios, quienes, en el siglo XIII, produjeron una imagen utilizando un proceso fotográfico que habían aprendido de los árabes. Utilizaron, además, la verdadera cabeza embalsamada de Jesús y el cuerpo de un muerto. Por lo tanto, el sudario es auténtico y falso a la vez: la cara es realmente la de Jesús, pero el sudario en sí es de la Edad Media. ¡No se le puede negar ingenio! No obstante, igual que el argumento de Knight y Lomas, el suyo es —en definitiva— circular, y depende

completamente de la existencia de la cabeza cortada de Jesús. Eso, independientemente de que fuera, o no, una reliquia de culto. Otros aspectos de la reconstrucción de Laidler no están nada claros: si los templarios veneraban la cabeza de Cristo, ¿qué interés podían tener en crear una imagen de cuerpo entero en un sudario falso? Laidler rechaza la idea de que fuera por fines lucrativos. Según él, falsificaron el sudario y lo mantuvieron en secreto. Aunque, teóricamente, es posible, en nuestra opinión no logra dar una explicación convincente.

El himno a la herejía

Si la perspectiva de hallar ADN femenino en el sudario levantó ampollas en un clero dominado por hombres, la *performance* de la artista Caroline Rye también hizo temblar a la comunidad del sudario. Inspirándose en nuestro libro, su «Máquina Turín» pone de relieve los elementos artísticos de la confección del falso sudario y supone una celebración del concepto casi místico de captar un instante tomando una fotografía con la cámara oscura. Pese a que nunca pretendió ser un experimento científico (Rye utiliza productos químicos modernos para su proceso fotográfico), su *performance* —en la que aparece desnuda y con el cuerpo pintado de blanco y permanece horas de pie, mientras los espectadores, uno a uno, miran a través de un agujero cómo va operándose el proceso de captación de la imagen en el «sudario»— da como resultado una serie de retales en los que queda impresa su imagen negativa. Al final de cada sesión, cuelga la tela correspondiente junto con las demás. La verdad es que tiene su gracia, pues capta ese sentimiento tan emocionante y trascendental que el mismo Leonardo debió de experimentar, a solas y en secreto, mientras esas imágenes tan realistas, y tan insólitas en la época, iban emergiendo lentamente. En la actualidad, estamos tan acostumbrados al hecho fotográfico en sí que lo damos por sentado. Pero, en aquellos tiempos, debió de ser algo realmente fantástico —la ciencia ficción de la era— y, naturalmente, con la emoción añadida de lo *prohibido*.

Le agradecemos sinceramente a Caroline —con la que pasamos una encantadora velada en Bristol— que nos recordara la existencia de otro aspecto de la confección del sudario. Estábamos tan bloqueados con consideraciones sobre los productos químicos y las lentes, y con las minucias históricas, que fue de lo más estimulante ver el proceso a través de los ojos de una artista. Durante un breve momento, empezamos a comprender qué es lo que atrajo a Leonardo, al menos en su calidad de artista.

La pregunta que se impone inmediatamente es por qué arriesgaría su vida falsificando la reliquia *cristiana* por excelencia. Máxime siendo, como creemos, tan contrario al cristianismo. Nos planteamos el problema de Leonardo y el sudario con el propósito de esclarecer si tuvo los medios, la oportunidad y los motivos para hacerlo; como si fuéramos detectives investigando un crimen. Consideramos que, una vez recopiladas todas las pruebas, hemos presentado una hipótesis convincente. Sus experimentos con óptica y sus inquietudes alquímicas le proporcionaron los medios y, ciertamente, tuvo la oportunidad de hacerlo. Finalmente, las creencias heréticas y heterodoxas de Leonardo —especialmente su convicción johanita— le dispensaron el motivo necesario. Cabría añadir que, además de todo lo anterior, Leonardo tenía una fortaleza de carácter y una vena rebelde que le dotaban de la audacia requerida para perpetrar el mayor fraude de la historia.

Ahora sabemos que el sudario no es la mortaja de Jesús, sino una obra de un ingenio sorprendente, incluso para los criterios de Leonardo. Los riesgos en los que incurrió fueron enormes puesto que, de haber sido descubierto, no cabe concebir cuáles hubieran sido las consecuencias. El escándalo consiguiente si un seglar hubiera pillado a Leonardo falsificando el santo sudario habría sido de aúpa. Pero ¿y si la Iglesia, que probablemente estaba en connivencia, o incluso lo había encargado, hubiera descubierto que estaba utilizando dicha técnica? Solo una generación después de Leonardo, Giovanni Battista della Porta fue acusado de brujería por el simple hecho de experimentar con imágenes proyectadas. Si comportaba tanto riesgo y tantos problemas, ¿por qué lo hizo Leonardo?

Hay una hipótesis de lo más simple: Giovanni aseguró que el mismo papa había encargado a Leonardo que hiciera otro «santo

sudario», mejorado, para atraer a las masas. No hemos hallado pruebas directas de ello, pero las historias sobre las corruptelas de la Iglesia eran de dominio público en la época. Tal vez otros artistas se negaron a falsificar el sudario por motivos supersticiosos. Incluso en el impío ambiente del Renacimiento, había que pensárselo dos veces antes de crear una imagen de Jesús crucificado. Aunque está claro que esos escrúpulos no eran propios de Leonardo. Más bien le asistían buenas razones para perpetrar algo que, para muchos, constituía un grave sacrilegio.

No hay duda al respecto, solo un hereje se hubiera atrevido a falsificar el sudario de Turín. Son muchos los creyentes que opinan que, en el caso de que sea falso, quien lo hiciera obedecía a una profunda piedad cristiana. Por ejemplo, Maria Consolata Corti —quien también cree que se trata de un autorretrato de Leonardo, aunque de factura artística, no fotográfica— lo considera una manifestación de la profunda espiritualidad cristiana del artista, y de su identificación con la Pasión de Jesucristo. No obstante, falsificar el santo sudario de Jesús con todos sus detalles, incluida la que se considera su sangre redentora, y hacerlo pasar por *auténtico* no es propio de un cristiano devoto.

Parece cabal que la idea de poner la imagen de su propio rostro en el lienzo fue suya. El peligro de que esa broma privada fuera de dominio público no era el mismo que en la actualidad, en que las celebridades se reconocen al instante. En esa época, muy poca gente sabía qué aspecto tenía el maestro Leonardo aunque vivieran en la misma zona. Además, la misma técnica le garantizaba el anonimato, puesto que el parecido no era evidente a simple vista. Solo aparece cuando se observa el negativo fotográfico.

Leonardo experimentó con óptica, lentes e imágenes proyectadas. Serge Bramly escribió al respecto:

> […] las deducciones de sus cuadernos de notas son deslumbrantes. Cuando las gentes de su época pensaban que la visión era debida a partículas (*spezie*) proyectadas por el ojo, Leonardo comprendió que el ojo no transmitía, sino que recibía rayos de luz […] también percibió que el ojo registraba una imagen invertida […] y concibió una especie de lentes de contacto […]. Fue el primero que señaló el principio de la visión estereoscópica; es decir, la percepción del relieve tridimensional […]. Al parecer, creó también un telescopio,

un siglo antes que Galileo. Escribió: «Fabricar lentes para ver la Luna ampliada». Ensambló una serie de lentes **[306]** …

Asimismo, en la década de 1490 trabajó en una «máquina hecha de espejos» secreta cuyo propósito desconocemos, aunque, naturalmente, los espejos concentran la luz y el calor. Dos condiciones requeridas para producir una imagen como la del sudario, mediante el método que hemos mostrado.

Lo más probable es que fuera un alquimista experimentado y que dispusiera de un amplio abanico de productos químicos. También estaba en el lugar adecuado en el momento adecuado, y contaba con la oportunidad y los medios. Aunque si, como parece, no aceptó el encargo de falsificar el sudario por simples motivos económicos, ¿cuáles fueron los verdaderos motivos que le llevaron a cometer un acto tan sacrílego?

En nuestra opinión, una de las claves más relevantes está en el hecho de que la cabeza del hombre del sudario está —aparentemente— cortada. Tal como hemos visto, no hay duda al respecto. Esperamos haber demostrado que había razones prácticas que explicaban esa aparente anomalía, puesto que Leonardo utilizó su rostro y el cuerpo de otra persona, por lo que dejó una línea de demarcación entre las dos imágenes creadas por separado. Sin embargo, también puede hacerse una lectura simbólica de ese desencaje. ¿Acaso creó Leonardo esa suerte de retruécano visual para decirnos, a lo largo de los siglos, que el que fue decapitado estaba «por encima» del que fue crucificado? En tanto que johanita, Leonardo veneraba a Juan el Bautista, que fue decapitado, mientras que por el crucificado Jesús no sentía sino un callado desprecio. Esta interpretación de lo que no es más que una línea del sudario de Turín puede parecer un tanto fantasiosa, pero las investigaciones posteriores revelan que no solo se ajusta a la opinión de un johanita, sino que le viene al pelo a la mentalidad de Leonardo.

Reliquia del otro Cristo

La edición original de este libro nos situó en una senda que trascendía el mero sudario, y nos llevó a una compleja y exhaustiva investigación de la herejía europea y de los mismos orígenes del cristianismo. Todo ese estudio tomó forma en *La revelación de los templarios*, inspiración parcial de *El código Da Vinci*. Pese a que el conjunto de la historia pertenece a ese libro, intentaremos resumir aquí los puntos más importantes.

Descubrimos que el moderno Priorato de Sión forma parte de una red de sociedades secretas que se identifican firmemente con la herejía johanita. También remiten su ascendencia a la Orden de los Caballeros Templarios medievales, cuyos padres fundadores y círculo inicial eran, a la sazón, profundamente johanitas. Tal como hemos visto en la investigación de Currer-Briggs, las familias que estaban relacionadas con los orígenes de los templarios y con los que escaparon a la represión jugaron posteriormente un papel notable en la historia del sudario. Dichas conexiones y las pruebas resultantes de nuestra investigación sugieren, contundentemente, que también eran johanitas.

Según la tradición johanita, los caballeros templarios originales aprendieron su doctrina de los «johanitas del este», con los que se relacionaron durante las cruzadas. En la actualidad, podemos identificar a este misterioso grupo con una secta conocida como los mandeos o seguidores del mandeísmo (cuyas prácticas funerarias citaba, tan crípticamente, Norma Weller). Hasta finales de la primera guerra del Golfo, en 1991, estuvieron confinados en Irak y algunas regiones de Irán, pero, en la actualidad, muchos viven como refugiados por todo el mundo, de Holanda a Australia. Los elementos esenciales del mandeísmo consisten en que son gnósticos, veneran a Juan el Bautista… y sienten un desprecio unánime por Jesús, a quien han anatemizado como el «falso Mesías». Reivindican que le robó adeptos a Juan y que «pervirtió todos los cultos». Incluso es posible remontarse más en el tiempo y relacionar el mandeísmo con los seguidores de Juan el Bautista [307].

Para nosotros, fue una verdadera sorpresa descubrir que los estudiosos de la Biblia saben desde hace tiempo que Juan el Bautista y Jesús fueron, en realidad, *rivales*. Algunos incluso creen que la rivalidad fue acérrima. La idea de que Juan era un precursor de Jesús, como un inferior que se postraba a sus pies, es demasiado

improbable para ser verdad. Al parecer, la historia fue una creación deliberada de los propagandistas de la facción de Jesús para menoscabar definitivamente el papel de Juan el Bautista y explicar por qué Cristo empezó su carrera como subordinado del Bautista. Concretamente, pretendían explicar por qué Juan bautizó a Jesús. Es el mismo problema que describe la leyenda de la *Virgen de las Rocas* de Leonardo, solo que con algunos «extras» ocultos.

No obstante, los johanitas más recalcitrantes parecen albergar un odio personal por Jesucristo que se diría desproporcionado si tenemos en cuenta que todo cuanto este hizo fue robarle algunos seguidores a Juan. Además, de eso hace mucho tiempo, como creen los seguidores de los mandeos. Sin embargo, al profundizar se descubre que esgrimen motivos poderosos para este odio tan añejo y tan sorprendentemente vehemente. Consideran que Jesús cometió un grave crimen contra Juan, imperdonable, a pesar de los siglos que han transcurrido desde entonces. Aunque los johanitas creen que el Elegido era Juan y que Jesús le usurpó deliberadamente el protagonismo, el supuesto crimen —tal como descubrimos en la investigación que realizamos para *La revelación de los templarios* — eclipsa incluso a este, y suscita aún mayor curiosidad sobre los verdaderos orígenes del cristianismo.

Esto no es más que un breve resumen de una historia mucho más compleja, aunque es preciso establecer la existencia de la tradición johanita. Nuestra investigación también reveló conexiones entre María Magdalena, el culto a la Virgen Negra y la diosa egipcia Isis, aunque teniendo en mente que eso, como se suele decir, es otra historia, que se discute también en *María Magdalena, ¿el primer papa?*, de Lynn **[308]**.

Asimismo, resulta interesante señalar que los lugares claves de esta historia están dedicados a Juan el Bautista: la misma ciudad de Leonardo, Florencia, y la catedral de Turín, donde se conserva el sudario. La única escultura que ha llegado hasta nosotros en cuya creación participó Leonardo es la de Juan el Bautista que está sobre el frontispicio de la entrada del baptisterio de Florencia. La última pintura de Leonardo es *San Juan Bautista*, y le muestra con esa media sonrisa propia de la *Mona Lisa*, y señalando hacia arriba con el dedo índice de su mano derecha, el ubicuo «gesto de Juan». En *Adoración de los Magos*, hay una persona de pie sobre las elevadas

raíces de un algarrobo —el árbol de Juan— realizando el mismo gesto con el dedo. En su famoso cartón, santa Ana también compone el gesto, ostensiblemente, y parece estar advirtiendo a la incauta Virgen de algún tipo de peligro. Y esto interprétese como se quiera, pero el discípulo cuyo rostro está quizás acusadoramente cerca del de Jesús en *La última cena* también hace ese gesto. En todos los casos, el mensaje es el mismo: «Acordaos de Juan…».

En octubre de 1993, el profesor norteamericano Bill Homer, historiador del arte, y su esposa Christine invitaron a Lynn a cenar en la National Portrait Gallery de Londres. A lo largo de la conversación, los demás comensales —coleccionistas de arte y conservadores de galerías de todas partes del mundo— le pidieron que les contara cómo avanzaba nuestra investigación para este libro. Como es natural, más de uno se agitó en su silla, pero la hostilidad y los comentarios críticos fueron menos de los que cabía imaginar. Había un gran interés, tal vez porque, como dijo un coleccionista: «Si estáis en lo cierto, entonces ese lienzo no solo es la primera fotografía de la historia, sino también un autorretrato de Leonardo da Vinci… ¡Dios mío, se trata del artefacto más preciado de la historia!».

Eso mismo pensamos nosotros, y por ese motivo instamos a las autoridades eclesiásticas a que lo conserven bien, por más que no es probable que presten atención a nuestras palabras. Y es que no solo es un Leonardo desconocido hasta la fecha, ni tampoco solamente la primera fotografía de la historia; es mucho, muchísimo más que eso.

Los creyentes han dicho que el sudario es una «bomba de relojería» que contiene un profundo mensaje espiritual que transmitir a lo largo de los siglos, y que explotará en un mundo disoluto e impío cuando llegue el momento adecuado. En eso estamos de acuerdo. Pero el mensaje no es el que quieren oír, aunque haya muchos ávidamente dispuestos a ello. Leonardo consideraba que el sudario era un talismán mágico, un objeto imbuido con la semilla de su propia vida, la de Leonardo, y que él arrojó, como una botella con mensaje, a los mares del futuro.

En una de las ironías más extremas de la historia, el sudario de Leonardo desafía a la religión que se supone que personifica de forma tan singular. No es un compendio de piedad cristiana, sino una despiadada acusación johanita contra el mismo Jesús. El

sudario de Turín es lo más alejado de una verdadera reliquia cristiana: en realidad, es un himno a la herejía. No solo transmite el mensaje de que la cabeza cortada está «por encima» del cuerpo crucificado, sino que Leonardo fue más lejos. Marcó cuidadosamente los regueros de sangre fresca en el cuerpo del hombre para indicar que, como de los cadáveres no mana sangre, Jesús seguía vivo cuando lo bajaron de la cruz. Dado que se supone que el Salvador dio su sangre en una muerte sacrificial por nuestra redención, un martirio fallido socava definitivamente la base de la religión cristiana. Si no murió en la cruz, no era el hijo de Dios y la Iglesia le ha estado contando mentiras a su grey. De modo que sí, aunque en un sentido muy distinto, el sudario de Turín es una verdadera bomba de relojería.

No hay nada accidental en el sudario de Leonardo. Cada detalle nos cuenta una historia —a la manera del maestro— y pretende llegar al mayor número posible de personas. Así, es de lo más coherente con su negro sentido del humor: Leonardo se cercioró de que los que conservaran su obra más osada e innovadora para la posteridad —tal vez hasta que se la reconociera por lo que era— fueran *los mismos sacerdotes de la Iglesia que él tanto despreciaba*. Utilizando su técnica fotográfica para crear la reliquia cristiana más importante, la dotó de características que le permitirían sobrevivir a lo largo de los siglos. Si esa broma tiene gracia, aún hallamos otra (aunque millones de personas la considerarán de muy mal gusto). Como la imagen del rostro no es la de Jesús, sino la del mismo artista, cabe suponer que Leonardo imaginó —y, por lo que hemos visto, no se equivocó— que generaciones de peregrinos se persignarían ante su *propia* imagen. Así, no solo han considerado que Leonardo, en cuanto Mona Lisa, era «la mujer más bella del mundo», sino que lo han reverenciado durante siglos como al Hijo de Dios… Habrá quien piense que es una hazaña excesiva para un hombre solo, que lleva tanto tiempo muerto. Su genialidad en otras disciplinas prácticamente palidece comparada con esta proeza. Leonardo, el falsario, y Leonardo, el hereje, pueden ser conceptos nuevos para el mundo, aunque probablemente él preferiría que le reconociéramos como a tal, en lugar de prodigarnos en el estudio de sus bocetos de ingeniería o en sus apuntes de dragones.

Si, tal como creemos, la Iglesia encargó originalmente la falsificación del sudario a Leonardo, entonces algunos conspiradores en el interior del Vaticano deben conocer, aún hoy, su verdadera naturaleza. En la primera edición de este libro, dijimos: «Por ello, no descartamos que uno de estos días digan que "han robado" el sudario de Turín o que se está "desintegrando" a una velocidad de lo más conveniente». Los acontecimientos nos dieron la razón, ya que el fuego que se propagó en la catedral de Turín en 1997 casi destruyó el lienzo. Aunque, en su momento, afirmaron que se había tratado de un accidente ocasionado por una avería en la instalación eléctrica de la Capilla Real, a fecha de hoy nos consta que fue un incendio provocado. En realidad, esa misma noche la policía recibió un aviso previo (por lo que no podemos sino preguntarnos cómo es posible que el incendiario casi lograra quemar el lugar, máxime teniendo en cuenta que, esa misma noche, había 130 distinguidos invitados en la catedral, entre ellos el secretario general de la ONU **[309]**). Al parecer, y para insistir en el misterio, transcurrió una hora antes de que se convocara a los bomberos **[310]**. Por supuesto, pueden existir varios motivos —desde el vandalismo descerebrado hasta un alegato político por parte de los grupos anarquistas italianos (*autonomi*), que ese mismo día se habían manifestado ante la catedral—, pero nadie reivindicó el hecho ni se ha hallado al culpable. Nadie sabe quién lo hizo ni por qué.

Por más que mañana mismo destruyeran por completo el sudario de Turín —o desapareciera enigmáticamente—, la historia de Leonardo no acabaría ahí. El maestro era un revolucionario espiritual empecinado y sombrío, y, como tal, formó parte de un movimiento herético que se expandió a lo largo de muchos siglos. No estaba solo, y quinientos años después, las nuevas generaciones de johanitas siguen compartiendo sus objetivos; tal como sugiere la historia personal de Giovanni. No obstante, lo más importante de la información que nos proporcionó Giovanni, y que inicialmente sonaba tan descabellada, es que se ha *verificado* en casi cada uno de sus detalles. Es evidente que las sociedades secretas johanitas a las que él pertenecía quieren que se sepa. Y ahora —como investigadores que hemos profundizado en este tema durante años —, nosotros también.

Epílogo

El Salvador del Mundo de Leonardo y *El sudario de Turín*

En 2011 se produjo un revuelo excepcional en el mundo del arte —al que contribuyó el furor mediático— cuando una obra de Leonardo da Vinci que llevaba años perdida reapareció. Fue un hallazgo de una importancia incomparable en más de un siglo. Se consideraba que su obra maestra *Salvator Mundi* (Salvador del Mundo) llevaba tres siglos y medio perdida, y, desde entonces, solo se conocía a través de copias. Pero —y esto sus propietarios y el mundo artístico no lo sabían— dicho redescubrimiento significó también un importantísimo avance en nuestras investigaciones sobre el sudario, pues nos proporcionaba el tan ansiado eslabón perdido entre la gran falsificación y el maestro florentino. Sabíamos que un día daríamos con él. Y ese día había llegado por fin.

El del «Salvator Mundi» fue un tema popular en el arte y la iconografía cristianos de la Edad Media, e irónicamente se inspiraba en las representaciones del mandylion, de la sábana santa de Edesa y de otras imágenes *acheiropoieta* («no realizadas por manos humanas»[311]). Leonardo pintó su propia versión, una de las obras de su creación que más famosas y admiradas serían en vida del pintor. Sus discípulos empezaron incluso a elaborar copias —versiones más baratas para clientes menos pudientes— antes de que el maestro hubiera finalizado la obra. Durante los siglos XVI y XVII se elaboraron más copias, y en la actualidad contamos con una docena de copias de primera y segunda generación. Sin embargo, el original de Leonardo desapareció del registro histórico a mediados del siglo XVII —estaba en la colección de Carlos I de Inglaterra, que quedó

dispersada tras su ejecución— y se dio por perdido para siempre.

En 1958, una copia particularmente pobre, mal ejecutada y excesivamente pintada, aparecida en la colección de *sir* Frederick Cook a principios del siglo XX, fue vendida a un coleccionista norteamericano anónimo por la suma poco espléndida de 45 libras esterlinas. Cuando, en 2005, dicho coleccionista falleció, la compró un consorcio que decidió limpiar y restaurar esa insípida «copia de la colección Cook», que así la llamaban. Al eliminar la primera capa de pintura emergió una obra de un calibre totalmente distinto, y la cosa se empezó a poner emocionante. Durante los tres años siguientes, varios expertos, entre los que estaba el historiador del arte Martin Kemp, examinaron la pintura en el más estricto secreto. Se mostraron todos de acuerdo: no solo se trataba de un auténtico Leonardo, sino que era el *Salvator Mundi* que se creía perdido…

Rodeado de una gran agitación mediática, el descubrimiento fue anunciado a mediados de 2011, y la pintura se dio a conocer al público en una gran exposición de la National Gallery de Londres en noviembre de ese mismo año. La muestra reunió obras de Leonardo procedentes de todo el mundo, en lo que supuso la mayor recopilación de sus obras maestras que se ha expuesto jamás.

Nosotros estábamos tan ansiosos como los expertos en arte, aunque por motivos distintos. Desde la publicación original de este libro, algunos científicos habían despreciado nuestra teoría basándose en que no había ninguna prueba *concreta* e irrefutable del vínculo entre Leonardo y el sudario, ninguna conexión documentada entre él y la reliquia, ni tampoco entre él y sus propietarios, los Saboya. A pesar de que habíamos presentado pruebas muy relevantes —aunque circunstanciales— de la relación entre el maestro y la supuesta mortaja de Jesús, la prueba concluyente y aplastante seguía siendo una quimera. No cabía sorprenderse de la ausencia de dicho vínculo: Leonardo y sus compinches en la conspiración estaban jugando con fuego al pretender falsificar la reliquia más sacra de la cristiandad. La perspectiva del castigo que podían sufrir si eran descubiertos era tan aciaga que habrían tenido que trabajar siempre con el mayor secretismo, cerciorándose de que no existieran cartas ni otros documentos que pudieran incriminarlos. Con todo, la imposibilidad de dar con una conexión tangible entre Leonardo y el sudario se

convirtió en fuente de una gran frustración para nosotros, aunque al parecer el destino nos había elegido para que diéramos con la verdad sobre su «sudario». Es decir, con el «mensaje en la botella» que Leonardo arrojó a la posteridad.

Pensábamos que, dada la inclinación y la habilidad de Leonardo para inscribir símbolos secretos y alusiones profundamente heréticas en su obra —por no hablar de su incapacidad para resistirse a las bromas privadas—, habría dejado *algún tipo* de pista, algo que confirmara su papel en la falsificación de la reliquia sagrada por antonomasia a las futuras generaciones. Sin embargo, aparte del parecido entre el maestro y el rostro del hombre del sudario, que han reconocido incluso algunos de los creyentes más recalcitrantes, nada en la obra que había sobrevivido sugería un vínculo directo.

Sospechábamos ya que la clave estaba en el *Salvator Mundi* por el simple hecho de que es su única representación del rostro completo de Cristo, y, por lo tanto, lo más cerca que estuvo de pintarlo en una pose parecida a la del sudario. Así, la ausencia de dicha pintura nos dolía profundamente, a veces incluso en lo personal. Claro que había copias —y copias de copias—, pero no resultaban concluyentes respecto a si reproducían todas las características del original con precisión absoluta.

En la década de 1970, Joanne Snow-Smith, de la University of Washington de Seattle, elaboró una convincente teoría defendiendo que una de las copias, la de la colección del marqués Jean-Louis de Ganay, de París, era el original extraviado. Para nuestra revisión de 2006 comparamos dicha versión y el rostro del hombre del sudario y nos ofreció un parecido muy preciso y emocionante. Sin embargo, no hay duda alguna de que la versión de la colección Cook *es la original*.

La identificación de Snow-Smith mostraba que la copia del marqués de Ganay era, con mucho, la más fiel al original, y presumía que debía de haberse creado en el mismo taller de Leonardo, de mano de uno de sus asistentes con más talento, probablemente Giovanni Antonio Boltraffio, su «mejor alumno y devoto discípulo»[312]. (Argumentaba Snow-Smith que si el *Salvator* del marqués de Ganay no era el original, entonces era su reproducción más fiel. Y en eso no le faltaba razón.) Sin embargo,

ciertas diferencias entre la copia del marqués de Ganay y el original nos aconsejaban ser precavidos.

Entonces apareció el «nuevo» *Salvator Mundi*, el oficial, y tuvimos que volver a empezar, comparando esta nueva versión con el rostro del hombre del sudario. Como es de suponer, no fueron tiempos fáciles para nosotros. Los dos podrían haberse diferenciado en algún detalle decisivo que dejara sin fundamento nuestro alegato (para deleite de los que siempre se han opuesto a nuestra teoría de Leonardo). Pero no fue así, sino más bien todo lo contrario.

Bastaba sencillamente con comparar las dos imágenes. Escaneamos fotografías del hombre del sudario y del *Salvator Mundi*, las ajustamos al mismo tamaño y luego utilizamos un editor de fotos para superponer una imagen a la otra. Ajustar la transparencia relativa de ambas, de manera que la visibilidad de una de ellas a través de la otra aumentara de forma gradual, nos permitió comprobar a primera vista hasta qué punto coincidían.

A lo largo de las dos décadas que hemos dedicado a la investigación de Leonardo, este ha tenido a bien regalarnos algunas epifanías; todas ellas muy claras y muy visuales. Ese momento «eureka» en particular no fue la excepción. La verdad es que casi nos caemos de las sillas. Vimos inmediatamente que los rostros del *Salvator Mundi* de Leonardo y del hombre del sudario —que, naturalmente, pensábamos que era una imagen fotográfica que no solo había sido hecha por Leonardo, sino que, además, era de sí mismo— coincidían *con absoluta precisión*. Todos los rasgos —ojos, nariz, boca— se correspondían, así como la forma de la cara y hasta del cuello, que, en la pintura, de un modo muy revelador, termina *exactamente* donde aparece la «línea de demarcación» en el sudario. También es muy significativa la línea del nacimiento del cabello del *Salvator*, que sigue a la del hombre del sudario, que es claramente artificial, fruto de las limitaciones que el proceso de creación de la imagen impuso al falsificador. (La línea del pelo del auténtico *Salvator* coincide con la del sudario en mayor medida incluso que la copia del marqués de Ganay que utilizamos en 2006, lo que viene a confirmar la anormalidad de la primera. La copia del marqués de Ganay, por lo demás, coincide con el original —y con el sudario— con toda precisión, pero es evidente que el copista quiso que el pelo le quedara más realista.)

No solo los rasgos de ambas coincidían, sino que, por lo que podemos determinar, son del mismo tamaño. Nos consta la dificultad de medir con exactitud la faz del hombre del sudario, dado que el perfil es muy impreciso, y lo mismo ocurre con el *Salvator Mundi*, puesto que el sombreado y la falta de nitidez de la barba hacen que no se perciba muy bien el trazado del mentón. No obstante, y dejando el mayor margen de error posible, descubrimos que las dos imágenes difieren como mucho en dos centímetros.

Por desgracia, nos es imposible reproducir la expectación y la perplejidad con que vimos cómo la evidencia emergía gradualmente de la pantalla del ordenador utilizando solo estampación en frío y foto fija, aunque, a falta de eso, lo mejor es la comparación en pantalla partida en la sección de ilustraciones. En nuestra página web se puede encontrar un vídeo que revela gradualmente la coincidencia precisa entre las dos imágenes [313].

Tal vez también notéis que hay algo espeluznante, casi pavoroso, en la precisión con que coinciden finalmente ante vuestros ojos. A medida que aumentábamos la transparencia de la imagen del sudario para que el rostro del *Salvator* se asomara cada vez con mayor claridad, casi parecía que el hombre del sudario estaba abriendo los ojos y cobrando vida. Quizás, en cierto modo, así era.

El rostro del genio

Pese a nuestra emoción, comprendimos que había que proceder con cautela. La coincidencia era impresionante, sí, pero la indefinición y la ambigüedad de la imagen del sudario imponían que tuviéramos que hallar la manera de verificar de otro modo que no estábamos viendo solo lo que deseábamos ver. Como les suele ocurrir a los que perciben imágenes en las telas de las monedas más diminutas, o la presencia de caracteres griegos, rastros de retama o de esponja. Llegamos a la conclusión de que el mejor método era comparar el *Salvator Mundi* de Leonardo con el retrato realizado por Ariel Aggemian a partir de una fotografía del hombre del sudario en

1935.

Cuando superpusimos las dos imágenes, la adrenalina corrió de nuevo por nuestras venas. También coincidían a la perfección. Al mezclar una imagen con la otra en la pantalla del ordenador los rasgos se mantienen intactos, con la excepción de los ojos, que en el *Salvator Mundi* están ligeramente más separados. Naturalmente, como los ojos del hombre del sudario están cerrados, Aggemian tuvo que imaginar cómo serían abiertos. Sin embargo, aunque los dos pares de ojos son distintos en forma y tamaño, las cuencas son idénticas. Los otros rasgos, el óvalo y el tamaño de la cara, no cambian en nada. Superponer el *Salvator Mundi* al retrato de Aggemian no hizo más que ratificar la coincidencia precisa entre los dos rostros. Más allá de esas diferencias superficiales, no cabía la menor duda razonable sobre el hecho de que estábamos viendo al mismo hombre.

Eso es indiscutible. Estábamos ante dos obras de arte, pintadas con cuatrocientos años de diferencia, que son básicamente gemelas. Normalmente, determinaríamos que la segunda es una copia de la anterior. Pero sabemos que el retrato de Aggemian es copia del sudario de Turín, por lo que la única conclusión lógica es que el *Salvator Mundi* también fue copiado de la famosa falsificación…

Por más que ardiéramos en deseos de anunciar nuestro descubrimiento a voz en grito, aunque fuera prematuro, debíamos ser prudentes. El primer paso, claro está, consistía en comprobar hasta qué punto dichos hallazgos eran específicos de esa pintura en concreto: ¿y si lográbamos lo mismo utilizando retratos de Cristo de otros artistas? Escaneamos todos los *Salvator* que encontramos (obviamente, dejando a un lado los de Leonardo), además de otras representaciones del rostro completo de Jesús de todas las épocas. Ninguno de ellos coincidía con el sudario o con el retrato de Aggemian con una precisión tan sorprendente como el *Salvator Mundi* de Leonardo.

Como mínimo, esto prueba más allá de toda duda que sí había una conexión entre Leonardo y la famosa reliquia. Habría que estar cegado por la fe para no admitir que la correspondencia es demasiado exacta para ser fortuita. Existen solo dos explicaciones posibles. La primera es que Leonardo basó su *Salvator Mundi* en el sudario de Turín y que, por consiguiente, tuvo acceso a él. Aunque,

dado lo célebre que fue en vida, ¿por qué no tenemos constancia de que pasara un tiempo enclaustrado con el sudario, si eso debería haber sido un acontecimiento? ¿Por qué silenció el Vaticano el interés de Leonardo por la pieza? Después de todo, que quien posiblemente fuera el artista más destacado del mundo estuviera tan fascinado por el sudario tenía que ser lucrativo tanto para Leonardo como para ellos. Si ocurrió, dicha visita debió de mantenerse en secreto por una buena razón.

Por otro lado, la coincidencia también puede explicarse si Leonardo no pintó el *Salvator Mundi* a partir del sudario, sino basándose en *su propia imagen*, si se pintó a sí mismo como Cristo. En ese caso, la coincidencia apoyaría nuestra opinión de que el hombre del sudario es Leonardo. De cualquier modo, establece una conexión largo tiempo perdida entre el artista y el artefacto. Prueba la existencia de un eslabón no registrado y no documentado entre Leonardo y el sudario, y que el artista sentía una fascinación personal y altamente secreta por la reliquia.

Admitimos que el descubrimiento no prueba el resto de nuestra hipótesis: que Leonardo creara la imagen del sudario fotográficamente, ni que necesariamente utilizara su propio rostro de modelo. No obstante, ciertos aspectos del redescubrimiento del *Salvator Mundi* sí ofrecen tentadoras bases de apoyo a nuestra teoría más amplia.

Anteriormente, los expertos tendían a suponer que el *Salvator Mundi* era una de sus últimas obras. Snow-Smith, por ejemplo, partiendo del estilo y de la técnica de la copia del marqués de Ganay, sostenía que Leonardo pintó el *Salvator Mundi* entre los años 1508 y 1513 en Florencia, más a menos en la época en que estaba trabajando en *San Juan Bautista*. Lo que supone un par de décadas demasiado tarde, según nuestras estimaciones. Además, por aquel entonces el aspecto de Leonardo se había deteriorado drásticamente: el extravagante dandi de los tirabuzones de los años de plenitud de la corte de Milán quedaba muy atrás. Si hubiera basado el *Salvator* en el aspecto que él tenía en esa época, probablemente no se habría parecido al del sudario.

Con todo, el consenso actualizado —con pocas excepciones— es que lo pintó en Milán a finales de la década de 1490. Fecha mucho más cercana a la creación del sudario, cuando Leonardo aún

conservaba parte de su espléndido aspecto de hombre bello. (Motivo por el cual, aún hoy en día, aceptamos culturalmente una imagen de Jesús que yerra, si acaso, presentándolo como un hombre guapo y ligeramente afeminado, en lugar de como un macho aguerrido. A veces las cosas son así de sorprendentes.)

La nueva datación del *Salvator Mundi* se concilia también con otro aspecto de nuestro estudio: subraya su posible relación con el autorretrato de Alberto Durero como Cristo, pintado en 1500, tal como abordamos en el capítulo 6. Dado el parecido entre las dos obras de arte y la nueva datación de la de Leonardo en una fecha más temprana, algunos historiadores del arte sugieren ahora que Durero se inspiró directamente en el *Salvator Mundi*[314]. ¿Implica ello que Durero sabía que Leonardo había dibujado al Salvator Mundi a partir de sí mismo y que eso le inspiró a hacer lo mismo?

A esas alturas, las pruebas se sucedían, convincentes. Una pista resulta especialmente satisfactoria: Leonardo siguió —por recomendación, cabe suponer, de quien le hubiera encargado el cuadro— la iconografía clásica del tema. Cristo con la mano derecha alzada en gesto de bendición y una esfera, símbolo del mundo, en la izquierda. Normalmente se trataba de un orbe ceremonial, a menudo coronado por una cruz, aunque a veces se mostraba como el globo del mundo y, muy ocasionalmente, una esfera de vidrio transparente. Leonardo optó por esta última, aunque, naturalmente, le añadió su toque: su orbe es de *cristal*. Señala Martin Kemp (como uno de los detalles característicamente innecesarios que le convencieron de que la obra es un auténtico Da Vinci) que Leonardo dibujó incluso las pequeñas vetas —«inclusiones»— típicas del cristal de roca[315]. (Quizás estos detalles les parezcan «innecesarios» a algunos estudiosos, pero nosotros hace tiempo que reconocimos que cada pincelada está cargada de significado, a menudo codificado y siempre profundo.)

Este alejamiento de la convención generó un acalorado debate. ¿Qué pretendía decirnos Leonardo con esa esfera de cristal? Hay quien lo ha relacionado con su fascinación por los sólidos platónicos[316], mientras que Kemp, por su parte, sugiere que la bola representa la esfera de las estrellas fijas, el armazón cristalino que, según los antiguos, encerraba el cosmos, y que por ello muestra el dominio de Cristo sobre la creación. Pero la esfera del

Salvator es específicamente sólida, y está vacía.

Ahí es donde Leonardo en su rol de artífice del sudario, y su audaz y avanzado método, resultan particularmente relevantes una vez más. ¿Y si su orbe fuera una descarada alusión a otro objeto redondo y cristalino? Nicholas Allen ha indicado que lo más plausible es que para el proyecto de la imagen del sudario se utilizara una lente de cristal de roca (que no de vidrio). Como apunta un especialista australiano en arte renacentista, Hasan Niyazi: «Los observadores han relacionado esta característica del *Salvator Mundi* con una muestra de la fascinación de Leonardo por la óptica…» **[317]**.

¿Cabía considerar que la esfera de cristal era la gran pista de Leonardo sobre el método fotográfico que utilizó para crear la imagen de «Cristo», la otra mitad del par coincidente, junto con el *Salvator Mundi*? Al parecer, estamos ante otro «código Da Vinci».

Asimismo, nos complace que Kemp señalara otra característica inesperada: el *Salvator Mundi* muestra cambios en la profundidad de campo. Es decir, no toda la imagen está en el mismo foco **[318]**. Las partes de Cristo más cercanas al observador, como la mano alzada bendiciendo, están muy bien enfocadas, mientras que el rostro, un poco más alejado, está ligeramente desenfocado. Kemp también apunta que Leonardo realizó un estudio sobre la profundidad de campo, que consta en sus cuadernos de alrededor de 1506 o 1507. Otro de los toques «leonardianos» —casi una fanfarronería— que convencieron a Kemp de que la obra era auténtica. Ningún otro artista de su época (ni tal vez de las venideras) se hubiera molestado en incluir un efecto como ese.

Aunque una cosa es fanfarronería y otra dar indicios claros de un gran secreto… ¿Qué quería decirnos exactamente Leonardo? Hoy en día «profundidad de campo» tiene unas abrumadoras connotaciones fotográficas, y vemos perfectamente por qué se aplica también a la obra de Leonardo. Al fin y al cabo, solo cuando se proyectan y captan imágenes a través de una lente se plantea la profundidad de campo, sea como un obstáculo a superar o como un efecto que se pretende explotar para, por ejemplo, hacer que una persona o un objeto destaquen sobre el fondo. Ciertamente, la reproducción de la profundidad de campo del *Salvator Mundi* de Leonardo sugiere que pensaba en una imagen vista o creada

utilizando una lente. ¿Por qué quería que asociáramos la imagen de Cristo a una lente? ¿Por qué motivo? Contamos al fin con una posible —osaríamos decir que incluso probable— respuesta a esa pregunta.

Durante nuestra primera visita a la estupenda exposición «Leonardo da Vinci: Pintor de la corte de Milán» que ofreció la National Gallery de Londres de noviembre de 2011 a febrero de 2012, reparamos en una ironía final y exquisita. Dado que, probablemente, esa sería la única ocasión en que todo el mundo podría ver el *Salvator Mundi*, estábamos realmente expectantes y emocionados. Y nos alegró sobremanera la explicación que se ofrecía en el catálogo de lo que pretendía Leonardo con ese cuadro: «Supuso su intento de crear una imagen de Cristo casi tan extraordinaria como la que se considera milagrosamente impresa en el velo de santa Verónica». Bueno, casi. ¡Hasta las instituciones artísticas más conservadoras veían la conexión entre esa pintura y una imagen de Cristo milagrosamente impresa!

Nuestra investigación, que había empezado treinta años antes, parecía haber culminado, con una enorme satisfacción personal y profesional. Aunque, conociendo a Leonardo —como creemos conocerlo a estas alturas, el hechicero, ilusionista, bromista, hereje y solo ocasionalmente artista—, sospechamos que quedan aún muchos secretos osados que descubrir. Y estamos deseando hacerlo, aunque puedan resultar incómodos. Después de tanto tiempo, creemos que podremos soportarlo.

Agradecimientos

A lo largo de los quince últimos años, es mucha la gente que ha contribuido a construir esta historia compartiendo con nosotros sus investigaciones e información, dándonos su apoyo y ánimo o ayudándonos a difundir nuestro trabajo. Queremos expresar nuestro más profundo agradecimiento a las siguientes personas:

Keith Prince, por haber trabajado tan duro, por su inspiración y compromiso, y especialmente por su genialidad con la cámara oscura. Literalmente, no lo habríamos conseguido sin él.

Craig Oakley, por su fidelidad inquebrantable, su afiladísimo sentido del absurdo y por sus ideas a menudo heterodoxas.

«Giovanni» (quienquiera que sea realmente), cuya extraordinaria información nos puso tras la pista de una sorprendente serie de descubrimientos.

Nuestro amigo y colega el tan añorado Stephen Prior, un apoyo constante.

Lavinia Trevor, nuestra agente, por haber conseguido darle una tercera vida a este libro. Y su colega Elizabeth Cochrane.

Joanne Dickinson, de Time Warner, por aprovechar la oportunidad de reeditar este libro, y Sheena-Margot Lavelle, Viv Redman y Linda Silverman, por trabajar tanto.

Andy Haveland-Robinson, por tantas horas como pasó trabajando arduamente ante el ordenador para El gran secreto de Leonardo da Vinci, y, sobre todo, por su análisis informático de la anomalía de la «cabeza cortada».

Abigail Nevill, cuyo comentario sobre el hombre del sudario —«¿Por qué es tan pequeña la cabeza? ¿Por qué está mal puesta?»— se convirtió en una revelación fantástica y cambió muchas cosas. De la boca de los niños…

Amanda Nevill, exdirectora ejecutiva del National Museum of Photography, Film and Television, de Bradford, por el animoso

apoyo y el asesoramiento que nos brindó desde el primer momento y por el original pálpito que llevó a exponer la réplica del sudario tanto en la Royal Photographic Society de Bath como, más tarde, en Bradford. (Y por ser la madre de Abigail.)

Janis Britland y su equipo del National Museum of Photography, Film and Television, por dar un espacio tan destacado a nuestro trabajo en una exposición de prestigio, y por exponer por fin la réplica del sudario en el escenario adecuado.

Ysenda Maxtone Graham, por el artículo del Evening Standard de Londres que nos dio a conocer, y que condujo directamente a la gestación de este libro. También agradecemos a A.
N. Wilson
su contribución a este proceso.

Michael Austin, expresidente de la Royal Photographic Society, por su generoso asesoramiento y su ánimo.

Ian Dickinson, quien, aun discrepando de nuestra hipótesis, siempre nos brindó gentilmente información y apoyo frente a las campañas de desprestigio, frente a los prejuicios y la corrupción. A pesar de convertirse él mismo en blanco.

El profesor Nicholas Allen, por la larga conversación que mantuvimos acerca del gran logro que para él supuso replicar la imagen del sudario, y por la franqueza y cordialidad de que hizo gala respecto a las áreas de investigación que compartimos.

Caroline Rye, cuya fascinante exposición «Máquina Turín» nos dio una nueva y sorprendente visión del arte contenido en el sudario, y también Jennifer y Christopher Rye, por una maravillosa salida nocturna en Bristol.

Bill Homer, profesor de la cátedra H. Rodney Sharp de Historia del Arte de la Universidad de Delaware, y su mujer, Christine, por asesorarnos acerca del Leonardo artista y por sus palabras de aliento.

Lillian Schwartz, de los Bell Laboratories, y su marido, Jack, por compartir con nosotros su trabajo sobre el Leonardo identificado como la Mona Lisa, y por la agradable velada que compartimos en Chelsea Harbour.

El equipo del programa de la BBC *Everyman*, de David Paradine Productions: Trevor Poots; Nikki Stockley; Jo Kessel; Amanda George; Giulia Maura; Tony Bragg; Patrick Quirke… y Leonardo *the*

Sparks. Y, por supuesto, *sir* David Frost, por hacer realidad esta idea.

Susan Gray y Dolores Cassano, de Stefilm, por el documental de National Geographic Leonardo – *The Man Behind the Shroud*.

Clive Bull, Michael van Straten, Karen Krizanovich, Sean Bulger y Russell Grant, por todo el tiempo de emisión que nos concedieron y por hacer tan entretenidas nuestras intervenciones radiofónicas. Y John Sugar, del Servicio Mundial de la BBC, por la invitación que es posible que pusiera en marcha algo (¡aunque fuera involuntariamente!).

Vida Adamoli, por su enérgica traducción de un decisivo artículo italiano, y por divertir enormemente, ya de paso, a los demás comensales de Gascogne.

Mary Aver, que lo vio venir.

Jane Lyle, por proporcionarnos un lugar donde hacer nuestros experimentos y por ser tan divertida.

Nuestro agradecimiento a las siguientes personas por darnos la oportunidad de hablar en sus reuniones:

Robert Cowley —que ya no está con nosotros— y Veronica Cowley, en RILKO; Ralph Noyes —ya fallecido—, en la Society for Psychical Research; el profesor Archie Roy, en la SPR escocesa; Andrew Collins, en la Questing Conference; Lionel Beer, en TEMS; Steve Wilson, en Talking Stick; el comandante Bill Bellars, en el Ghost Club; Rob Stephenson, en el Earth Mysteries Circle de Londres, y todos los organizadores de la UnConvention de *Fortean Times*.

También agradecemos a las siguientes personas la ayuda, el apoyo y el aliento que nos han brindado, cada uno a su manera:

David Bell; Mark Bennett; Debbie Benstead e Yvan Cartwright; Ashley Brown; Robert Brydon; Jim Burge; Manfred Cassirer, que ya no está con nosotros; Alison Cochran; Jim Cochrane; Ian Dougan; Charles y Annette Fowkes; Kate Glass; Tim Haigh; Moira Hardcastle; Barry Johnstone; Michèle Kaczynski; Sarah Litvinoff; Robert Lomas; Loren McLaughlin; Gareth Medway; Sally *Morgana* Morgan; Helen Moss; Mark Naples; Joe Nickell; Steve y Jacqueline Pear; Graham Phillips; Nick Pope; Lily y David Prince; Sue Prince; Francesca Prior; Tony Pritchett; el doctor Carl Sargent; Mary Saxe-Falstein; Frank Smyth, que ya no está con nosotros; Sheila y Eric Taylor; Penny

Thornton; Peter Tilbury; Mike Wallington; Alan Wills, que ya no está con nosotros; y Caroline Wise.

El personal de la Westminster Reference Library y las salas de lectura de la British Library, por la incansable ayuda que nos brindaron en nuestra persecución de lo esquivo y lo esotérico.

Y por último…

Tenemos una deuda inconmensurable con Leonardo da Vinci, los frutos de cuyo humor negro y genio atormentado aún pueden dar al siglo XXI alguna sorpresa. Y más de un sobresalto.

Bibliografía

Muchas de las referencias son de las ediciones citadas en el texto. Cuando no se trata de una primera edición, los detalles de la publicación original (conocidos) están entre paréntesis y las ediciones españolas entre corchetes.

ALLEN, Nicholas P. L., «Is the Shroud of Turin the First Recorded Photograph?», sitio web del Port Elizabeth Technikon, http:// ww.petech.ac.za/ www.petech.ac.za/shroud/isthe.htm 1993.

—, «Verification of the Nature and Causes of the Photo-negative Images on the Shroud of Lirey-Chambéry-Turin», sitio web del Port Elizabeth Technikon, www.petech.ac.za/shroud/ nature.htm L, 1995.

—, «How Leonardo did not fake the Shroud of Turin», página web Port Elizabeth Technikon, www.petech.ac.za/shroud/leonard, 1995.

—, *The Turin Shroud and the Crystal Lens: Testament to a Lost Technology*, Empowerment Technologies Pty, Port Elizabeth, 1998.

BAIGENT, Michael, y LEIGH, Richard, *The Temple and the Lodge*, Londres, Jonathan Cape, 1989 [Trad. cast.: *Masones y templarios*, Barcelona, Martínez Roca, 2005].

BAIGENT, Michael, LEIGH, Richard, y LINCOLN, Henry, *The Holy Blood and the Holy Grail* (ed. rev.), Londres, Arrow, 1996 (Londres, Jonathan Cape, 1982) [Trad. cast.: *El enigma sagrado*, Barcelona, Martínez Roca, 1985].

—, *The Messianic Legacy*, Jonathan Cape, Londres, 1986 [Trad. cast.: *El legado mesiánico*, Barcelona, Martínez Roca, 1987].

BARBER, Malcolm, *The Trial of the Templars*, Cambridge, Publicaciones de la Universidad de Cambridge, 1978 [Trad.

cast.: *El juicio de los templarios*, Madrid, Complutense, 1999].

BARBET, Pierre, *A Doctor at Calvary: The Passion of Our Lord Jesus Christ as Described by a Surgeon*, Nueva York, Image Books, 1963 (*Le passion de Jésus Christ selon le chirurgien N-S*, París, Dillen & Cié, 1950) [Trad. cast.: *Las cinco llagas de Cristo*, Autor-Editor 1415, 1950].

BIRKS, Walter, y GILBERT, R. A., *The Treasure of Montségur: A Study of the Cathar Heresy and the Nature of the Cathar Secret*, Wellingborough, Crucible, 1987.

BOUSSEL, Patrice, *Leonardo da Vinci*, Londres, Tiger Books, 1992.

BRAMLY, Serge, *Leonardo: The Artist and the Man*, Londres, Michael Joseph, 1992 (*Léonard de Vinci*, París, Éditions Jean-Claude Lattés, 1988).

BRENT, Peter, y ROLFE, David, *The Silent Witness*, Londres, Futura, 1978.

BRUCKER, Gene A., *Renaissance Florence*, Londres, John Wiley & Sons, 1969.

BURMAN, Edward, *The Templars: Knights of God*, Londres, Crucible, 1986.

CAHILL, T. A., et al., «The Vinland Map Revisited: New Compositional Evidence on its Inks and Parchment», *Analytical Chemistry*, n.º 59, 1987.

CAMERON, Averil, *The Sceptic and the Shroud*, Londres, King's College, 1980.

CAVENDISH, Richard, *A History of Magic*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1977.

CHEVALIER, Ulysses, *Etude critique sur de Sainte Suaire du Lirey-Chambéry-Turin l'origine*, París, A. Picard, 1900.

CLARI, Robert de (trad. y comp. Edgar H. MCNEAL), *The Conquest of Constantinople*, Nueva York, Columbia University Press, 1936.

CLARK, Kenneth, *Leonardo da Vinci: An Account of his Development as an Artist*, Cambridge, Publicaciones de la Universidad de Cambridge, 1940 [Trad. cast.: Leonardo da Vinci, Madrid, Alianza editorial, 1991].

COCTEAU, Jean, *Journal inconnu d'un*, París, Bernard Grasset, 1953.

COE, Brian, y HAWORTH-BOOTH, Mark, *A Guide to Early Photographic Processes*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1983.

COPE, Christopher, Phoenix Frustrated: *The Lost Kingdom of Burgundy*, Londres, Constable, 1986.

CURRER-BRIGGS, Noel, *The Shroud and the Grail: A Modern Questfor the True Grail*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1987.

—, *Shroud Mafia: The Creation of a Relie?*, Lewes, The Book Guild, 1995.

DANIN, Avinoam, «Pressed Flowers: Where did the Shroud of Turin Origínate? A Botanical Quest», *Eretz*, nov./dic. 1997.

DANIN, Avinoam, y BARUCH, Uri, «Floristic Indicators for the Origin of the Shroud of Turin», sitio web del Sudario de Turín, www.shroud.com/pdfs/daninx.pdf (conferencia presentada en el Congreso Internacional sobre el Sudario de Turín, Turín, 6 junio de 1998).

DANIN, Avinoam, WHANGER, Alan D., BARUCH, Uri, y WHANGER, Mary, *Flora of the Shroud of Turin*, St Louis, Publicaciones del Missouri Botanical Garden, 1999.

DE GIVRY, Grillot, *Witchcraft, Magic and Alchemy*, Londres, G. G. Harrap, 1931 (*La musée des sorciers, mages et alchimistes*, París, Librairie de France, 1929) [Trad. cast.: *El museo de los brujos, magos y alquimistas*, Barcelona, Martínez Roca, 1991].

DE ROSA, Peter, *Vicars of Christ: The Dark Side of the Papacy*, Londres, Bantam Press, 1988 [Trad. cast.: *Vicarios de Cristo*, Barcelona, Martínez Roca, 1989].

DOERNER, Max, *The Materials of the Artist and Their Use in Painting* (ed. rev.), Londres, Rupert Hart-Davis, 1969 (Londres, G. G. Harrap, 1935) [Trad. cast.: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverté, 2002].

EDER, Josef Maria, *History of Photography*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Columbia, 1945 (*Geshichte der Photographie*, Halle am Saale, Knapp, 1932).

EISLER, Robert, *The Messiah Jesus and John the Baptist, according to Flavius «Capture of Jerusalem» Josephus'*, Londres, Methuen & Co., 1931.

FILAS, Francis, *The Dating of the Shroud of Turin from Coins of Pontius Pilate*, Youngtown, Cogan Productions, 1982.

FOLEY, Charles, «Ablatio», *Shroud News*, n.º 89, junio 1995.

FREI, Max, «Nine Years of Palynological Studies on che Shroud», *Shroud Spectrum International*, n.º 3, 1982.

GARZA-VALDÉS, Leoncio A., *The DNA of God?: The True Story of the Scientist who Re-established the Casefor the Authenticity ofthe Shroud of Turín and Discovered its Incredible Secrels*, Nueva York, Doubleday, 1999.

GOLDSTEIN, Andrew M., *The Male «Mona Lisa»?*: Art Historian Martin Kemp on Leonardo's Mysterious «Salvator Mundi», ArtInfo, sitio web the-male-mona-lisa-art-historian-martin-kemp-on-leonardo-da-vincis-mysterious-salvator-mundi http://www.artinfo.com/news/story/750715/the-male-mona-lisa-art-historian-martin-kemp-on-leonardo-da-vincis-mysterious-salvator-mundi 17 noviembre 2011.

GOVE, Harry E., *Relie, Icon or Hoax?: Carbon Dating the Turin Shroud*, Filadelfia, Institute of Physics Publishing, 1996.

GRAGSON, Martin, *The Kirk-Othmer Encyclopedia of Chemical Terminology*, Nueva York, John
Wiley & Sons,
1985.
GREEN, Maurus, «Enshrouded in Silence», *Ampleforth Journal*, n.º 74, 1969.
GÜNDÜZ, Sinasi, *The Knowledge of Life: The Origins and Early History of the Mandaeans and Their Relation to the Sabians of the and to the Harranians*
Qur'an
, Oxford, Publicaciones de la Universidad de Oxford, 1994.
GUSCIN, Mark, «Nice 12-13 May, 1997: Some notes on the Nice Symposium», *BSTS Newsletter*, n.º 46, nov./dic. 1997.
HAEFFNER, Mark, *The Dictionary of Alchemy*, Londres, Aquarian Press, 1991.
HANCOCK, Graham, *The Sign and the Seal: A Questfor the Lost Ark of the Covenant*, Londres, William Heinemann, 1992 [Trad. cast.: *Símbolo y señal*, Barcelona, Planeta, 1993].
HARRIS, Anthony, *The Sacred Virgin and the Holy Whore*, Londres, Sphere, 1988.
HARRIS, Robert, *Selling Hitler: The Story of the Hitler Diaries*, Londres,
Faber & Faber,
1986.
HELLER, John H., Report on the Shroud of Turin, Boston, Houghton Mifflin, 1983.
HELLER, J., y ADLER, A., «Blood on the Shroud of Turin», *Applied Optics*, vol. 19, n.º 12, junio 1980.
—, «A Chemical Investigation of the Shroud of Turin», *Canadian Society of Forensic Science Journal*, vol. 14, n.º 3, 1981.
HOARE, Rodney, *The Testimony of the Shroud: Deductions from the Photographie and Written Evidence of the Crucifixión and Resurrection of Jesus Christ*, Londres, Quartet, 1978.
—, *A Piece of Cloth: The Turin Shroud Investigated*, Wellingborough, Aquarian Press, 1984.
—, *The Turin Shroud is Genuine: The Irrefutable Evidence*,

Londres, Souvenir Press, 1994.
HOLROYD, Stuart y POWELL, Neil, *Mysteries of Magic*, Londres, Bloomsbury Books, 1991 (1.ª ed. en volúmenes separados: HOLROYD, Stuart, *Magüe, Words and Numbers*, y POWELL, Neil, *The Supernatural: Alchemy, the Ancient Science*, ambos en Londres, Aldus Books, 1976).
HOOK, Judith, *Lorenzo de Medici: An Historical Biography*, Londres, Hamish Hamilton, 1984.
HUMBER, Thomas, *The Fifth Gospel*, Nueva York, Pocket Books, 1974.
IANNONE, John C, *The Mystery of the Turin Shroud: New Scientific Evidence*, Nueva York, Alba House, 1998.
—, «"Floral Images and Pollen Grains on the Shroud of Turin": An Interview with Dr. Alan Whanger and ür Avinoam Danin», sitio web del Sudario de Turín, www.shroud.com/iannone.pdf, sin fecha.
JENNINGS, Peter (comp.), *Face to Face with the Turin Shroud*, Londres,
Mayhew-McCrimmon & A.
R. Mowbray, 1978.
JOHN, Eric (comp.), *The Popes: A Comise Biographical History*, Londres,
Burns & Oates,
1964.
JOHNSON, Kenneth Rayner, «The Image of Perfección», *The Unexplained*, n.º 45, 1982.
JUMPER, E., ADLER, A., JACKSON, J., PELLICORI, S., HELLER J., y DRUZIC, J., «A Comprehensive Examination of the Various Stains and Images on the Shroud of Turin», *Advances in Chemistry*, series, 205, 1984.
KEMP, Martin, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*, Londres,
M. Dent & Sons,
1981.
KERSTEN, Holger, y GRUBER, Elmar R., *The Jesus Conspiracy: The Turin Shroud and the Truth about the Resurrection*,

Shaftesbury, Element Books, 1994 [*Das Jesus Komplott*, Múnich, Langen Verlag, 1992].

KNIGHT, Christopher, y LOMAS, Robert, *The Hiram Key: Pharaohs, Freemasons and the Discovery of the Secret Scrolls of Jesús*, Londres, Century, 1996 [Trad. cast.: *La clave masónica: faraones, templarios, los manuscritos perdidos de Jesús*, Barcelona, Martínez Roca, 2004].

—, The Second Messiah: *Templars, the Turin Shroud and the Great Secret of Freemasonry*, Londres, Century, 1997 [Trad. cast.: *El segundo Mesías: los templarios, la Sábana Santa de Turín y el gran secreto de la masonería*, Barcelona, Planeta, 1998].

KOSAR, Jaromir, *Light-Sensitive Systems: Chemistry and Application of Nonsilver Halide Photographie Processes*, Nueva York, John
Wiley & Sons,
1965.

LAIDLER, Keith, *The Head of God: The Lost Secret of the Templars*, Londres,
Weidenfeld & Nicolson,
1998 [Trad. cast.: *La cabeza de Dios: tesoro oculto de los templarios*, Madrid, Difusor del Libro, 2007].

—, *The Divine Deception: The Church, the Shroud and the Creation of a Holy Fraud*, Londres, Headline, 2001 (1.ª ed., 2000).

LEONARDO DA VINCI (RICHTER, Jean Paul y RICHTER, IRMA A., [comps.]), *The Literary Works of Leonardo da Vinci, Compiled and Edited from the Original Manuscripts*, Oxford, Publicaciones de la Universidad de Oxford, 1939.

—, *The Notebooks of Leonardo da Vinci* (comp. Irma A. Richter), Oxford, Publicaciones de la Universidad de Oxford, 1952 [Trad. cast.: *Cuaderno de notas*, Madrid, Edimat libros, 2003].

MARINO, Joseph G., y BENFORD, M. Sue, «Evidence for the Skewing of the
C-14
Dating of the Shroud of Turin due to Repairs», sitio web del

Sudario de Turín, www.shroud.com/pdfs/marben.pdf, 2000.
MCCRONE, W. O., «Authenticity of Medieval Document tested by Small-Particle Analysis», *Analytical Chemistry*, n.º 48, 1976.
—, *Judgment Doy for the Shroud of Turin*, Chicago, Microscope Publications, 1996.
MILLS, Allan A., «Image Formation on the Shroud of Turín: The Reactive Oxidation Intermediates Hypothesis», *Interdisciplinary Science Reviews*, vol. 20, n.º 4, diciembre 1995.
MORRIS, R. A., SCHWALBE, L. A., y LONDON, J. R., «X-Ray Fluorescence Investigation of the Shroud of Turin», *Journal of the Canadian Society of Forensic Science*, vol. 14, n.º 3, 1981.
NEBLETTE, C. B., *Photography: Its Materials and Processes*, 6.ª edición, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1962.
NICKELL, Joe, *Inquest on the Shroud of Turin* (ed. rev.), Amherst, Prometheus Books, 1987 (1.ª ed., 1983).
—, «Pollens on the "Shroud": A Study in Deception», *Skeptical Inquirer*, vol. 18, verano 1994.
—, «Claims of Invalid "Shroud" Radiocarbon Date Cut from Whole Cloth», sitio web CSICOP, www.csicop.org/specialarticles/shroud.xhtml, 2005.
NIYAZI, H., Platonic Receptacles, *Leonardo and the Salvator Mundi*, Three Pipe Problem, sitio web http://www.3pipe.net/2011/07/platonic-receptacles-leonardo-and.html, 18 julio de 2011.
PARTNER, Peter, *The Murdered Magicians: The Templan and their Myth*, Oxford, Publicaciones de la Universidad de Oxford, 1981 [Trad. cast.: *El asesinato de los magos*, Barcelona, Martínez Roca, 1987].
PICKNETT, Lynn (comp.), *The Encyclopaedia of the Paranormal: A Complete Guide to the Unexplained*, Londres, Macmillan, 1990.
—, *Mary Magdalene: Christianity's Hidden Goddess*, Londres, Robinson, 2003 [Trad. cast.: *María Magdalena ¿el primer Papa?*, Barcelona, Robinbook, 2005].
—, *The Secret History of Lucifer*, Robinson, Londres, 2005 [Trad.

cast.: *La historia secreta de Lucifer*, Barcelona, Planeta, 2007].
PICKNETT, Lynn, y PRINCE, Clive, *The Templar Revelation: Secret Guardians of the True Identity of Christ*, Londres, Bantam Press, 1997 [Trad. cast.: *La revelación de los templarios*, Barcelona, Martínez Roca, 1998].
—, *The Sion Revelation: Inside the Shadowy World of Secret Masters*
Europe's
, Londres, Time Warner, 2006 [Trad. cast.: *La revelación de Sión*, Barcelona, Martínez Roca, 2007].
PICZEK, Isabel, «Alice in Wonderland and the Shroud of Turin», sitio web del Sudario de Turín, www.shroud.com/piczek2.htm, 1996.
QUIGLEY Jr., Martin, *Magic Shadows: The Story ofthe Origin of Motion Pictures*, Washington DC, Publicaciones de la Universidad de Georgetown, 1948.
RETI, Ladislao (comp.), *The Unknoum Leonardo*, 3 vols., Nueva York, McGraw-Hill, 1974 [Trad. cast.: *El Leonardo desconocido*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1999].
RINALDI, Peter M., Londres, *The Man in the Shroud*, Futura, 1974.
ROBERTS, Alexander, y DONALDSON, *sir* James (comps.), *The Ante-Nicene Chistan Library: Translations of the Writings of the Fathers Doum to AD 325*, 25 vols., Edinburgh,
T & T
Clark,
1867-1897.
ROBINSON, John J., Born in Blood: *The Lost Secrets of Freemasonry*, Londres, Century, 1990.
ROGERS, Raymond N., «Studies on the Radiocarbon Sample from the Shroud of Turin», *Thermochimica Acta*, vol. 425, n.º
l-2,
enero 2005.
—, «The Shroud of Turin: Radiation Effects, Aging and Image Formation», sitio web del Sudario de Turín, www.shroud.com/pdfs/rogers8.pdf, 2005.
ROWDEN, Maurice, *Leonardo da Vinci*, Londres,

Weidenfeld & Nicolson,
1975.

SCHONFIELD, Hugh J., *The Pentecost Revolution: The Story of the in Israel, AD*
Jesus' Party
36-66
, Londres, Hutchinson, 1974 [Trad. cast.: *La odisea esenia*, EDAF, 1994 (*The Essene Odissey*, Element Books, 1984); Trad. cast.: *El complot de Pascua*, Barcelona, Martínez Roca, 1987 (The Passover Plot, Hutchinson, 1965)].

SCHWALBE, L. A., y ROGERS, R. N., «Physics and Chemistry of the Shroud of Turin: A Summary of the 1978 Investigation», *Analytica Chimica Acta*, 135, 1982.

SCHWARTZ, Lillian, «Leonardo's Mona Lisa», *Art and Antiques*, enero 1987.

SHAW, M. R. B. (comp. y trad.), *Chronicles of the Crusades*, Londres, Penguin, 1963.

SHOEMAKER, Michael T., «Debunking the Debunkers: The Vinland Map», *Strange Magazine*, n.º 3, 1988.

SIREN, Osvald, *Leonardo da Vinci: The Artist and the Man*, Oxford, Publicaciones de la Universidad de Oxford, 1916.

SMYTH, Frank, «Is this the Face of Christ?», *The Unexplained*, n.º 18, 1981.

SNOW-SMITH, Joanne, *The Salvator Mundi of Leonardo da Vinci*, Seattle, Publicaciones de la Universidad de Washington, 1982.

SORENSEN, Richard B., «Answering the Savoy/Leonardo Da Vinci Hypothesis», sitio web del Sudario de Turín, www.shroud.com/pd6/sorensen.pdf, 2005.

SOX, H. David, *The Image on the Shroud: Is the Turin Shroud a Forgery?*, Londres, Unwin, 1981.

SPENCE, Lewis, *An Encyclopaedia of Occultism*, Londres,
G. Routledge & Sons,
Londres, 1920.

STEVENSON, Kenneth E. (comp.), *Proceedings of the 1977 United States Conference of Research on the Shroud of Turin*, Nueva York, Holy Shroud Guild, 1977.

STEVENSON, Kenneth E., y HABERMAS, Gary R., *Verdict on the Shroud: Evidence for the Death and Resurrection of Jesus Christ*, Ann Arbor, Servant, 1981.

STROEBEL, Leslie, y ZAKIA, Richard (comps.), *The Focal Encyclopaedia of Photography*, 3.ª ed., Londres, Focal Press, 1993 (1.ª ed., 1956).

THOMPSON, C. J. S., *The Lure and Romance of Alchemy*, Nueva York, Bell Publishing, 1990 (George Harrap & Co., Londres, 1932).

THURSTON, Herbert, «The Turin Shroud and the Verdict of History», *The Month*, enero 1903.

TORT, César, «The Turin Shroud: A Case of Retrocognitive Thoughtography?», *Journal of the Society for Psychical Research*, vol. 56, n.º 818, enero 1990.

VASARI, Giorgio (BULL, George, comp. y trad.), *Lives of the Artists*, Londres, Penguin Books, 1965 [Trad. cast.: *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, Barcelona, Océano, 2000].

VIGNON, Paul, *The Shroud of Christ*, Archibald Constable & Co., Londres, 1902 (*Le linceul du Christ: Étude Scientifique*, París, Editions de Paris, 1902).

—, *La Sainte Suaire de Turin devant la science, le logique l'archéologie, l'histoire, l'iconographie,* , París, Masson, 1939.

VOLCKRINGER, Jean, *Le probléme des empreintes devant le science*, París, Libraire du Carmel, 1942.

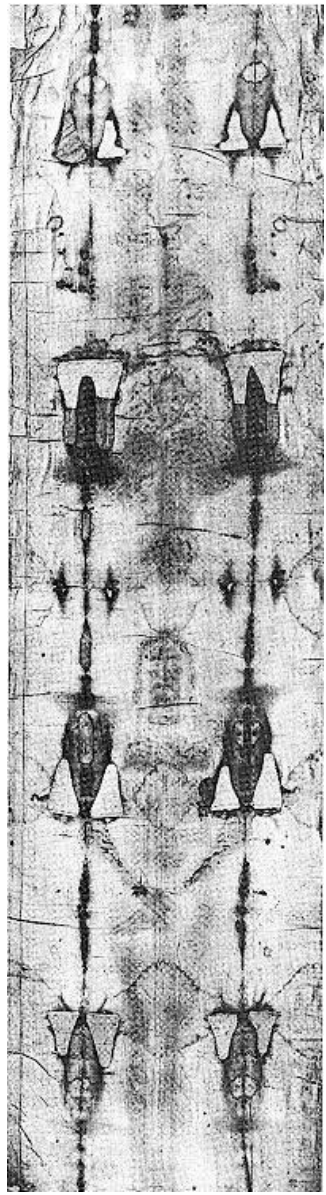
WALSH, John, *The Shroud*, Londres, W. H. Alien, 1963.

WELLER, Norma, «Concerning the Meeting on May 27 1992», *BSTS Newsletter*, n.º 33, febrero 1993.

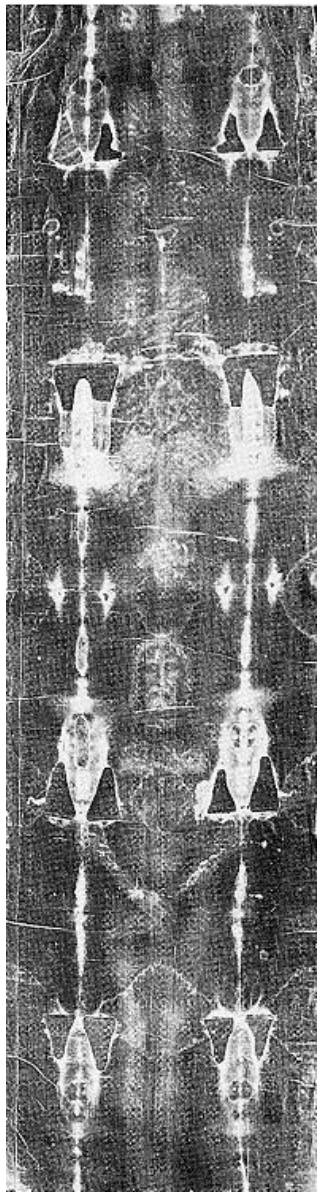
WHANGER, Alan D., «A Reply to Doubts Concerning the Coins Over the Eyes», sitio web del Sudario de Turín, www.shroud.com/lombatti.htm, 1997.
WHANGER, Mary y Alan, *The Shroud of Turin: An Adventure of Discovery*, Franklin, Providence House, 1998.
WILCOX, Robert K., *Shroud*, Londres, Corgi, 1977.
WILSON, Colin, *A Criminal History of Mankind*, Londres, Granada, 1984.
WILSON, Ian, *The Turin Shroud* (ed. rev.), Londres, Penguin, 1979 (Londres, Victor Gollancz, 1978).
—, *The Evidence of the Shroud*, Londres, Michael O'Mara, 1986.
—, «Riddle of the Dead Man's Hand», *Observer Magazine*, 31 de enero de 1988.
—, *Holy Faces, Secret Places: The Quest for Likeness Jesus' True* , Londres, Doubleday, 1991.
—, «Mystery of the Missing Mandylion», *BSTS Newsletter*, n.º 36, enero 1994.
—, *The Blood and the Shroud: The Passionate Controversy Still Enflaming the Most Famous Carbon-Dating Test World's* , Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1998.
—, «The New, Restored Turin Shroud», *BSTS Newsletter*, n.º 56, diciembre 2002.
WILSON, Ian, y SCHWORTZ, Barrie, *The Turin Shroud: The Ilustrated Evidence*, Londres, Michael O'Mara, 2000.
WILSON, Robert Anton, «The Priory of Sion», *Gnosis*, n.º 6, invierno 1987-1988.

Wuenschel, Edward A., *Self-Portrait of Christ: The Holy Shroud of Turin*, Nueva York, Holy Shroud Guild, 1957.
YATES, Frances A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres,
Routledge & Kegan
Paul, 1964. [Trad. cast.: *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983].
—, *The Art of Memory*, Londres,
Routledge & Kegan
Paul, 1966 [Trad. cast.: *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974; Madrid, Siruela, 2005].
—, The Rosicrucian Enlightenment, Londres,
Routledge & Kegan
Paul, 1972 [Trad. cast.: *El iluminismo rosacruz*, Madrid, Fondo de Cultura Económico, 1981].
—, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Londres,
Routledge & Kegan
Paul, 1979.

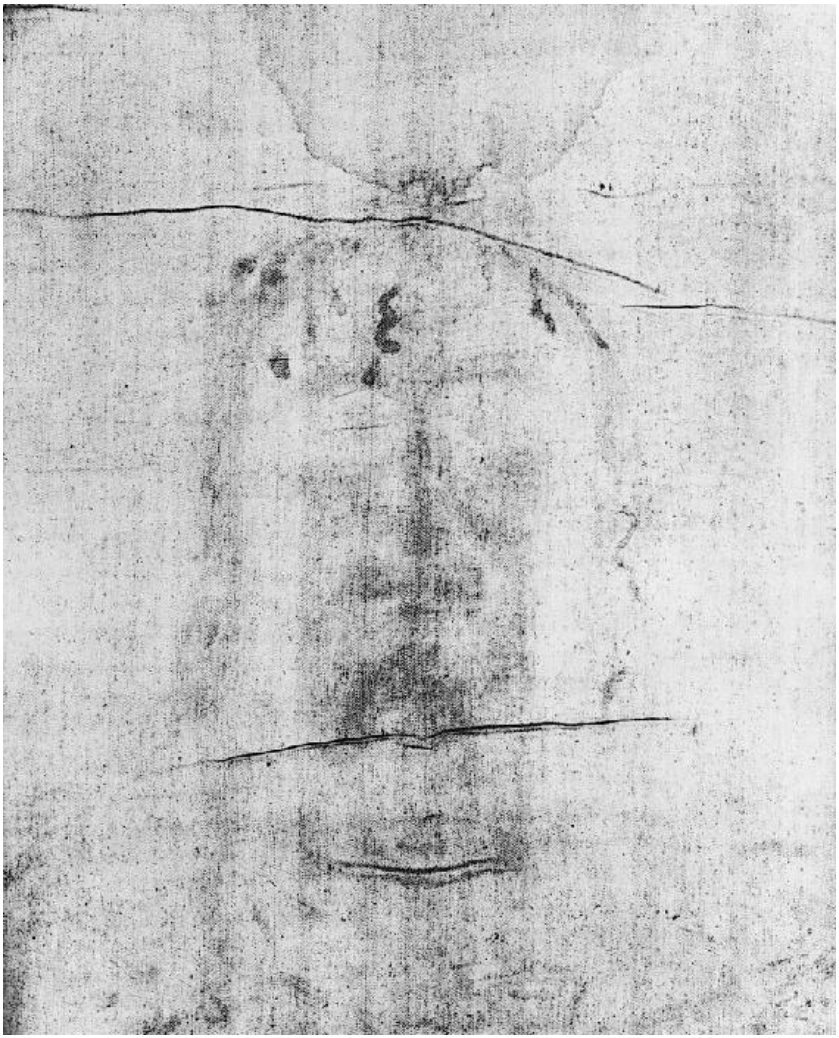
Láminas



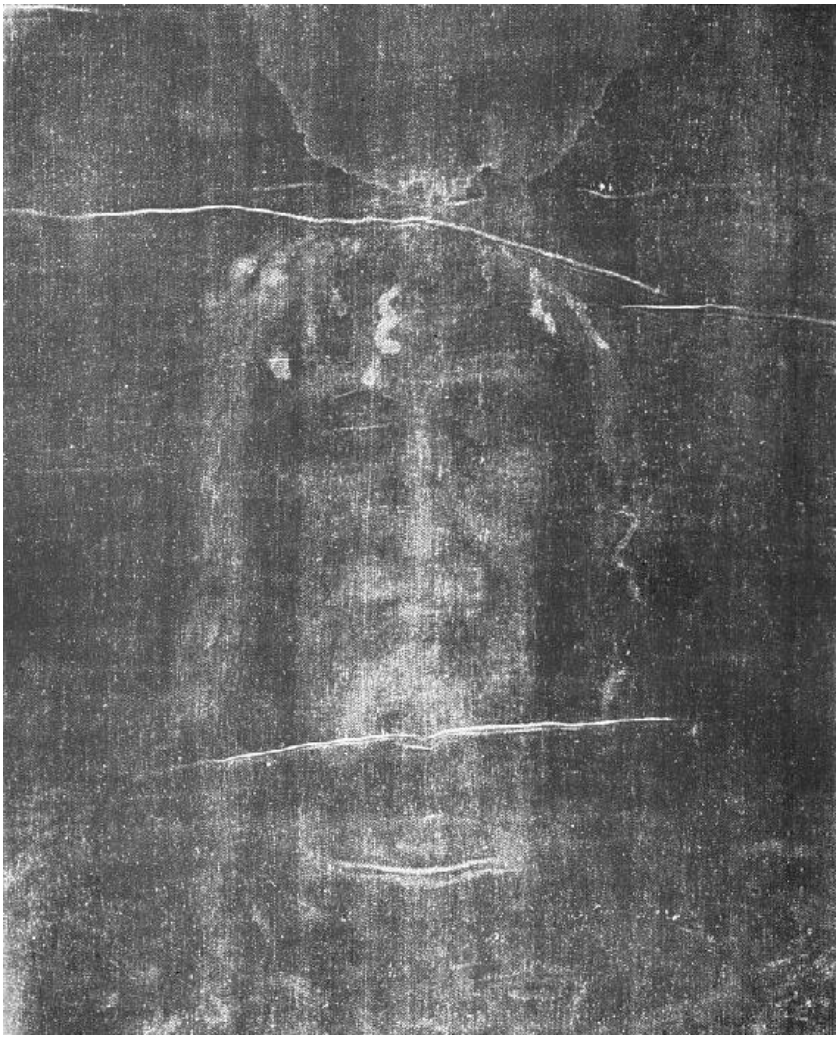
El sudario de Turín tal como aparece a simple vista. Es la imagen del cuerpo de un hombre crucificado, con la cabeza «articulada».



La parte delantera y trasera del sudario en negativo fotográfico, que revela los detalles con una claridad sorprendente. En sí mismo, ese efecto se ha considerado una prueba de su origen milagroso.

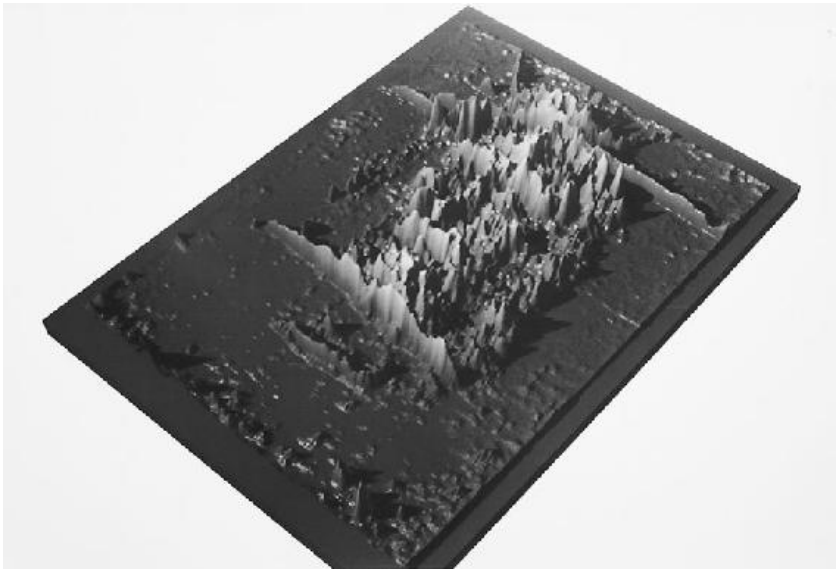


El rostro del hombre del sudario a simple vista.

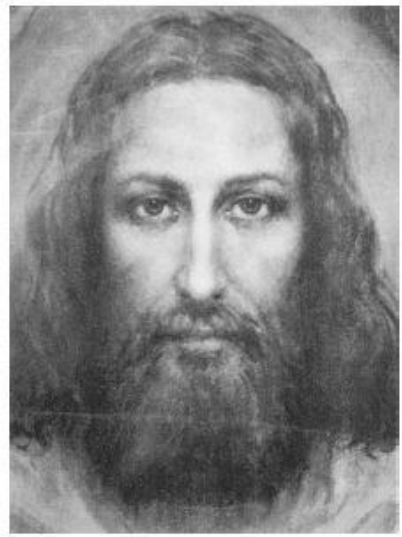


El rostro del hombre del sudario en negativo fotográfico.

El ordenador de Andy Haveland-Robinson generó, como por arte de brujería, esta imagen de la cabeza del sudario. Mostraba las zonas en relieve según su brillo y revelaba no solo que la cabeza parece totalmente separada del cuerpo, sino que además no se percibe en ninguna parte la tan alardeada información en 3D.

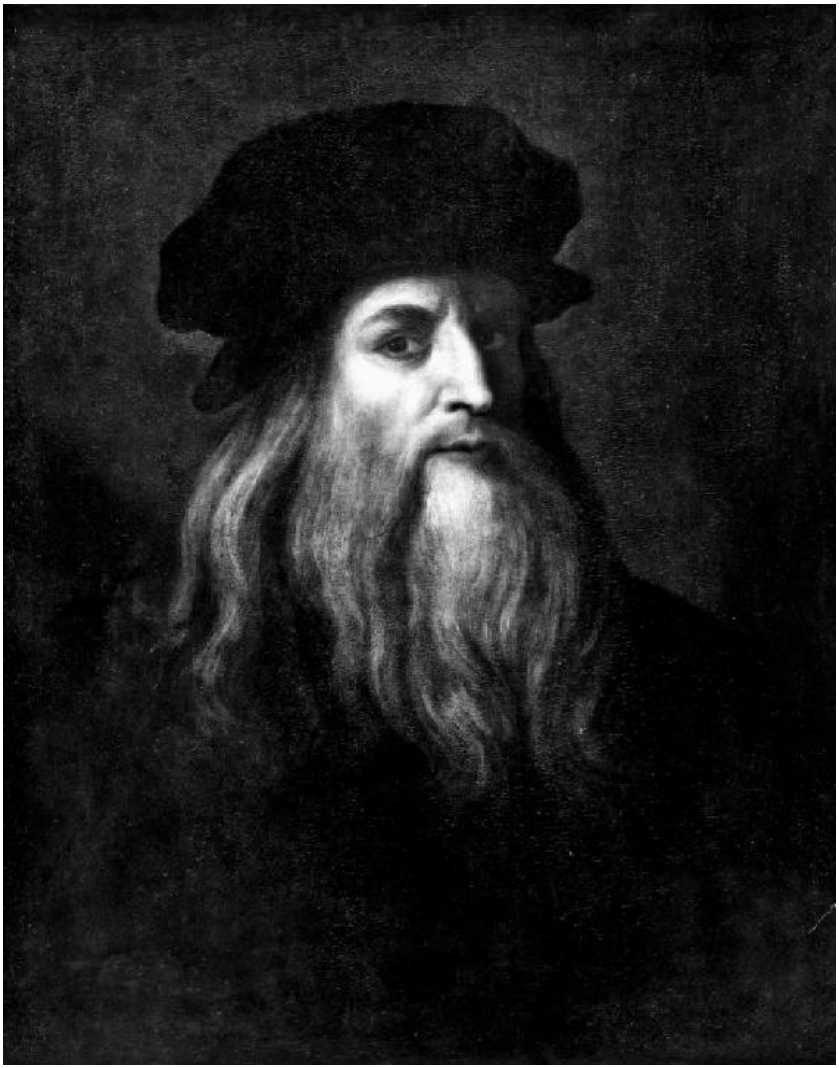


Otra de las imágenes aumentadas en el ordenador de Andy, utilizando una escala extrema, que tampoco contiene la información en 3D que afirman haber hallado en ella otros investigadores. Además, muestra con todo detalle el corte brusco al final de la imagen de la cabeza y el cuello, y el espacio en blanco entre la cabeza y el cuerpo.



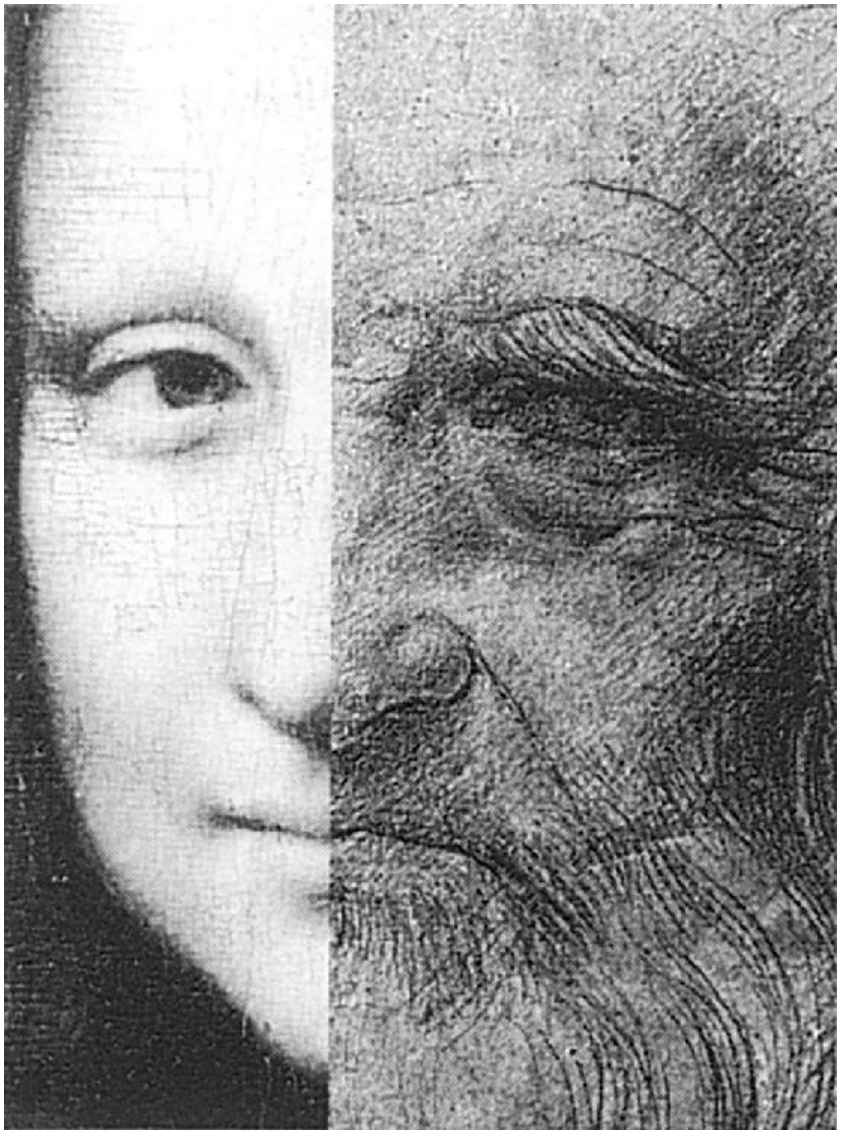
Comparación entre el rostro del hombre del sudario en el negativo y en el retrato que Ariel Aggemian realizó en 1935 basado en la tela, con los tres retratos más conocidos de Leonardo, reproducidos abajo. El parecido es sorprendente.

Retrato de perfil de la Royal Library de Windsor.



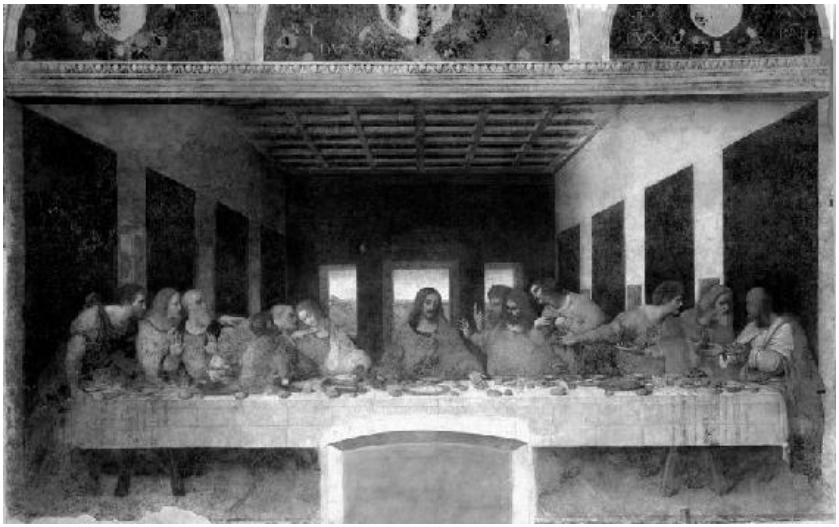
Retrato póstumo conservado en la Gallerie degli Uffizi, Florencia.

Autorretrato (h. 1514) de la Biblioteca Reale, Turín.



A lo largo de la década de 1980, tanto Lillian Schwartz de los Bell Laboratories como el doctor Digby Quested del Maudsley Hospital de Londres demostraron que *Mona Lisa* es un autorretrato de su creador. Puede que Leonardo se convirtiera en «la mujer más hermosa del mundo» pero ¿se transmutó también en la imagen del hijo de Dios?

El boceto de Leonardo *Bruja utilizando un espejo mágico* (detalle de la «Alegoría del estado político de Milán») muestra el rostro de una mujer por delante y el de un hombre (muy parecido al suyo) por detrás. Este símbolo oculto clásico nos proporciona un indicio muy curioso del vínculo entre Leonardo y la alquimia oculta.



En *La última cena* Leonardo se pintó a sí mismo como al discípulo que está en la segunda posición empezando por la derecha: adviértase cómo le da la espalda a Jesús. Descubrimos que el «joven» que está a la derecha de Jesús está unido a él por una «M» con forma de águila gigante con las alas abiertas. ¿Es una referencia a la Magdalena? ¿Dónde está el elemento ritual tan importante, el vino, símbolo de la sangre sacrificial?

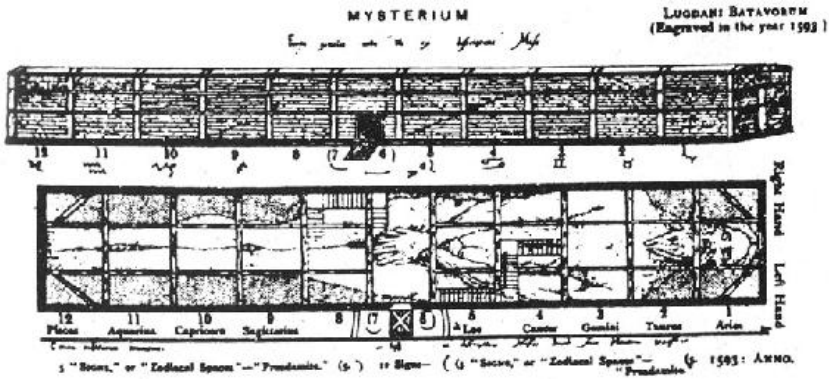
Uno de los óleos religiosos de Leonardo más admirados: *La Virgen de las Rocas* (versión Louvre) que, en realidad, es una obra profunda y estremecedoramente herética. Aunque parece que el niño Jesús está bendiciendo al Juan Bautista niño, las criaturas están con los custodios equivocados. Jesús debería estar con su

madre y Juan con su protector tradicional, el arcángel Uriel. Sin embargo, en definitiva están con los custodios correctos: Jesús en una postura de sumisión y Juan le bendice. Descubrimos que la escena es muy coherente con las furibundas creencias johanitas de Leonardo: consideraba que el verdadero Cristo era Juan, y despreciaba secretamente a Jesús.

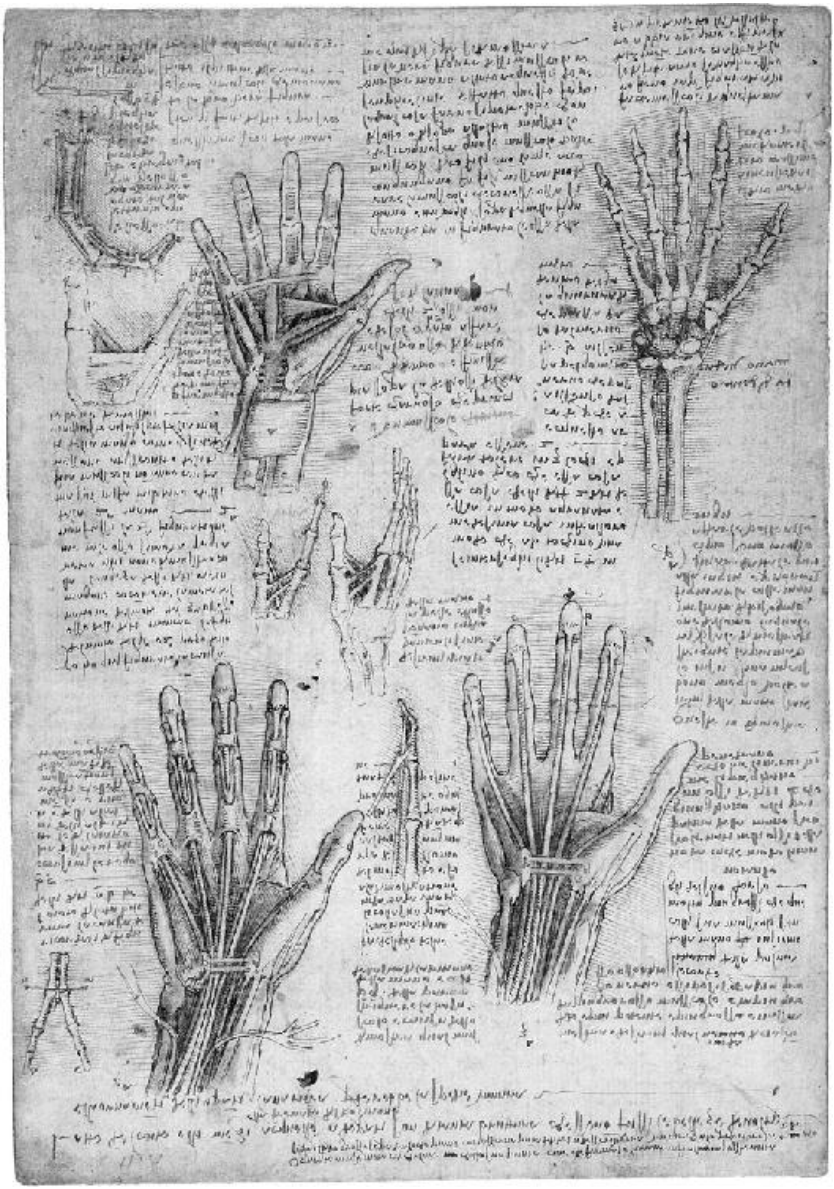
El famoso cartón de Leonardo, obra preliminar para *La Virgen y el Niño* con santa Ana, contiene más evidencias del johanitismo del artista. Entre otros detalles, se ve a santa Ana con el dedo índice apuntando hacia arriba, con el «gesto de Juan». En las obras de Leonardo hay siempre una referencia a Juan el Bautista, y en este caso puede significar: «Recordad a Juan». De cualquier modo, son muchos los expertos que coinciden en señalar que, en realidad, santa Ana es santa Isabel, madre de Juan, en este caso.

En *Santa Ana con la Virgen y el Niño* —la versión final del cartón— Juan niño ha sido sustituido por un cordero. Por más que, a menudo, se suele representar a Jesús como al «Cordero de Dios», el símbolo johanita para Juan Bautista es un cordero. También hay que señalar la brusquedad con que le sostiene Jesús: tirando de las

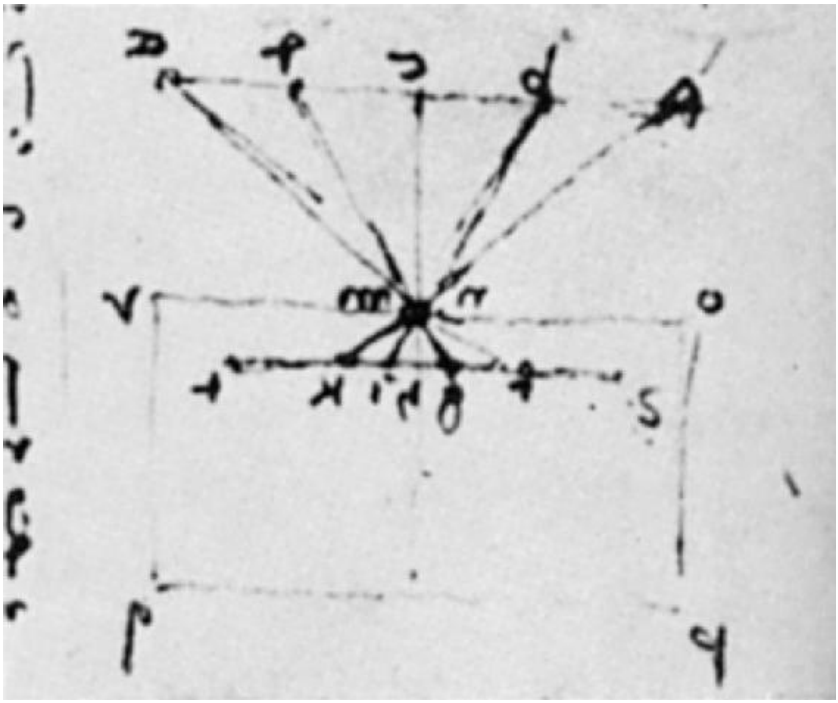
orejas y presionando con los pies el frágil cuello del animal. La composición propicia que parezca que le han cortado la cabeza al cordero.

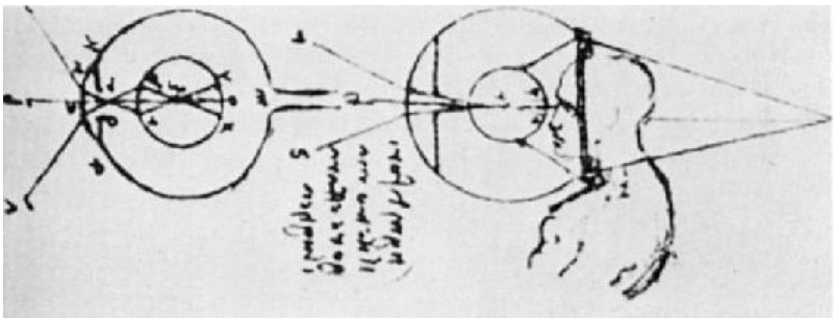


El «Arca de Noé» de los rosacruces, fechada en 1593, muestra una figura parecida a la del sudario con asociaciones astrológicas.



Estudios de una mano de Leonardo. Los estudios anatómicos le dieron la oportunidad de experimentar con técnicas de crucifixión.





La cámara oscura de Leonardo (*arriba*) y su «Modelo de Visión» (*abajo*). ¿Subyace el misterio del sudario de Turín en su obsesión por la óptica, las lentes y la luz?

Paso a paso, replicamos la imagen del sudario. En primer lugar, Keith Prince realiza una mezcla fotosensible (clara de huevo y solución de sales crómicas). La dejamos dos horas para que aglutinara.

Aplicamos una capa de la mezcla a la tela y dejamos que se seque.

Se tensa la tela en un bastidor.

Clive Prince coloca el modelo frente a la cámara oscura.

Se encienden las lámparas ultravioletas y se deja en exposición durante un mínimo de doce horas. A Leonardo debió de bastarle con la intensidad del sol.

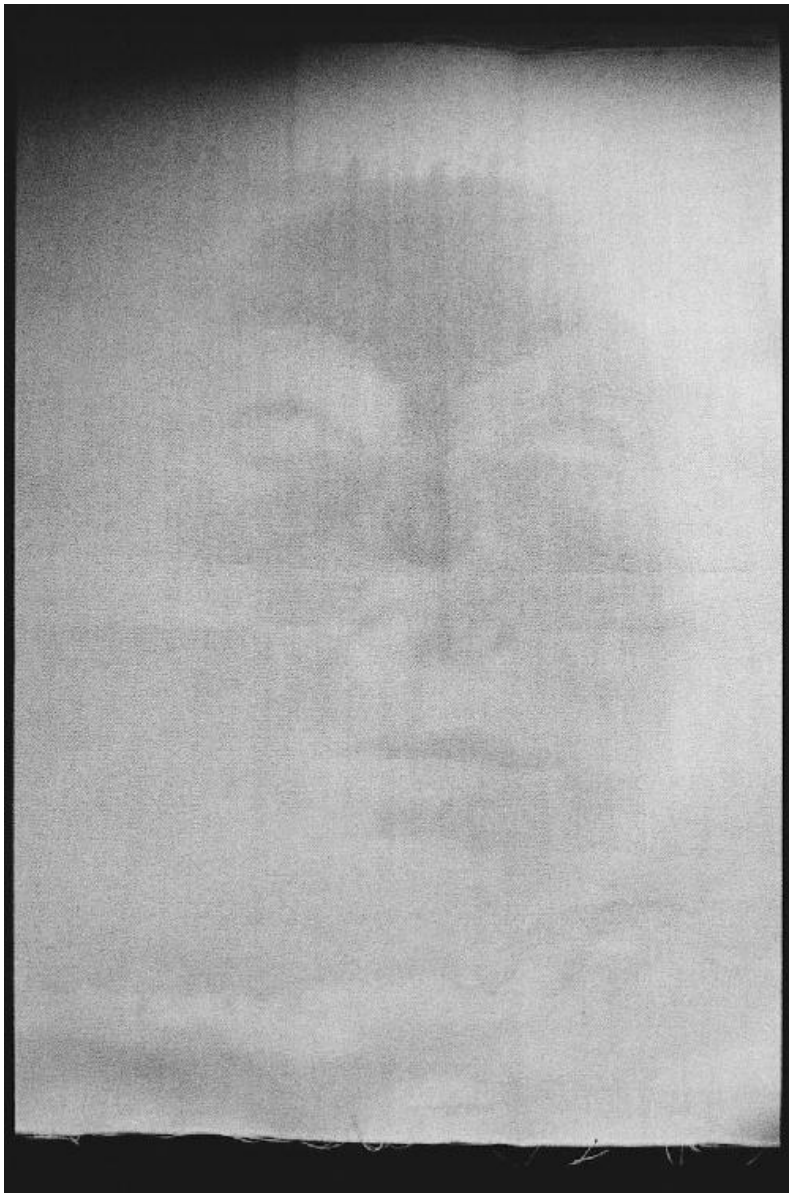
Cuando se retira el bastidor, las partes de la imagen han endurecido y son indisolubles en el agua, mientras que el resto se

disuelven. Un lavado en agua caliente elimina la mezcla de las partes no expuestas y solo deja la imagen.

Lynn Pickett calienta la tela: la mezcla actúa como una tinta invisible, chamuscando el tejido inferior. Un segundo lavado en agua caliente y detergente elimina los restos de mezcla y deja la imagen chamuscada.

Keith Prince muestra el resultado final.

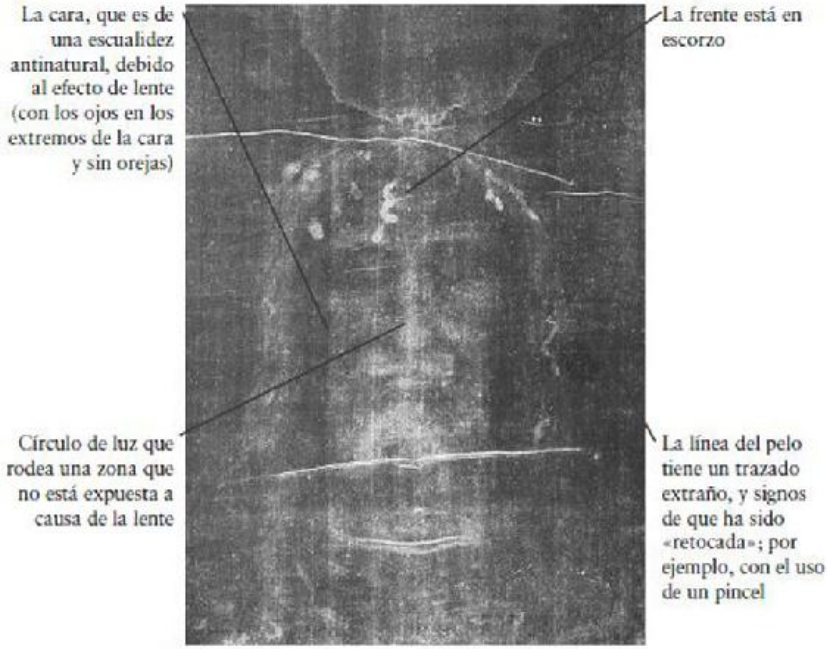
El busto de escayola que utilizamos para nuestros experimentos.



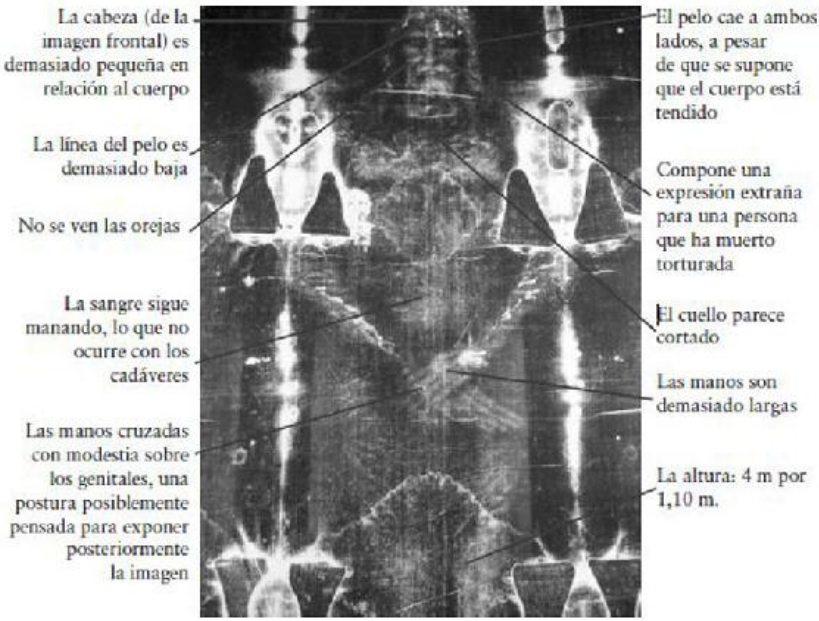
La imagen positiva del busto.

La imagen negativa. Adviértase que parece mucho más vívida, como la imagen del sudario visto en negativo.

Imagen negativa del busto con el pelo y la sangre retocados.

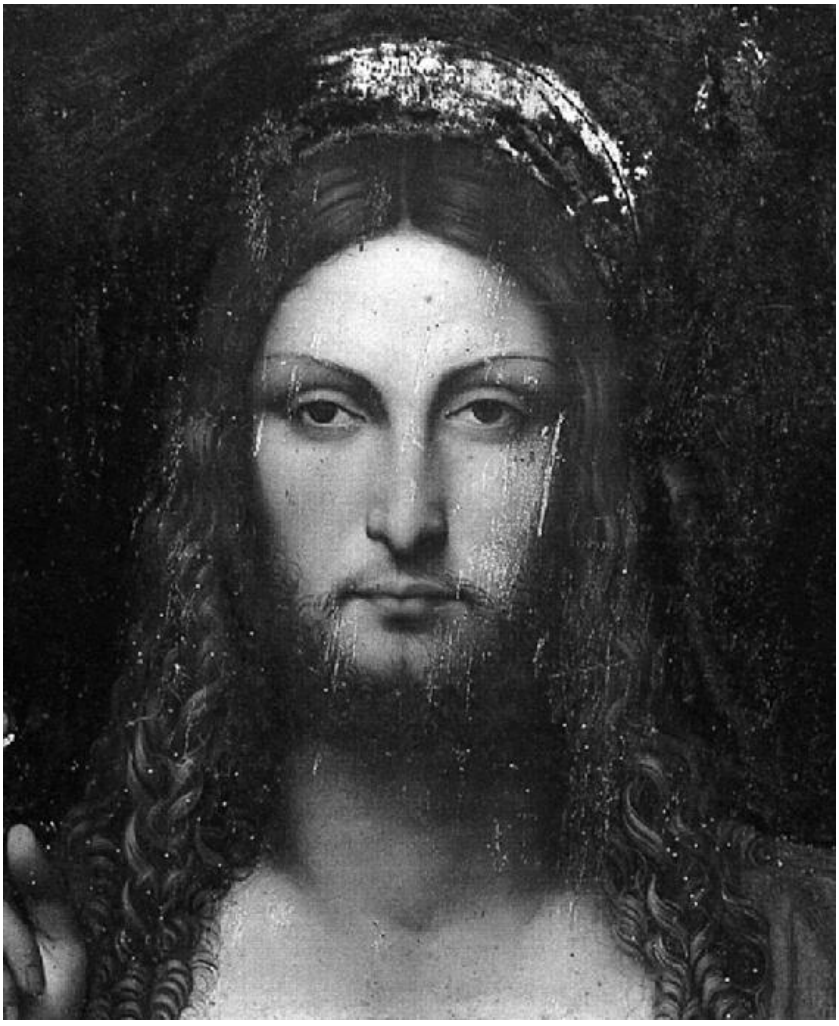

La cara, que es de una escualidez antinatural, debido al efecto de lente (con los ojos en los extremos de la cara y sin orejas)
La frente está en escorzo
Círculo de luz que rodea una zona que no está expuesta a causa de la lente
La línea del pelo tiene un trazado extraño, y signos de que ha sido «retocada»; por ejemplo, con el uso de un pincel
Rasgos de la imagen que revelan el uso de lentes

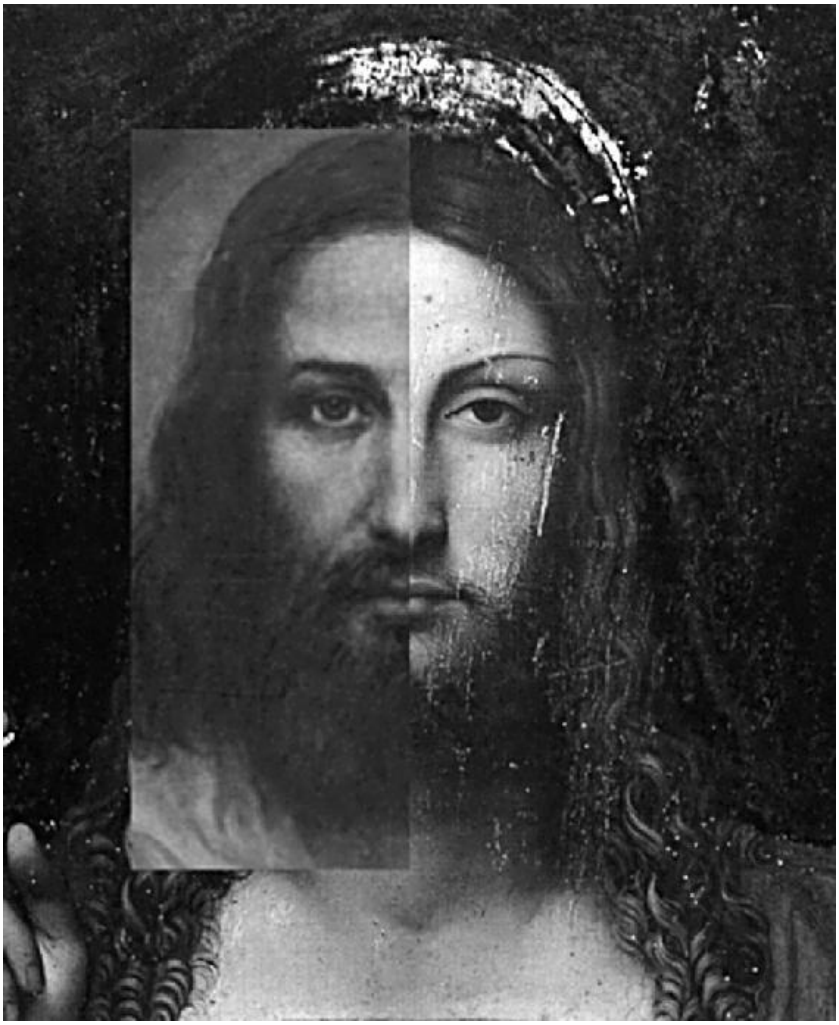
Rasgos de la imagen que revelan el uso de lentes


La cabeza (de la imagen frontal) es demasiado pequeña en relación al cuerpo
La línea del pelo es demasiado baja
No se ven las orejas
La sangre sigue manando, lo que no ocurre con los cadáveres
Las manos cruzadas con modestia sobre los genitales, una postura posiblemente pensada para exponer posteriormente la imagen
El pelo cae a ambos lados, a pesar de que se supone que el cuerpo está tendido
Compone una expresión extraña para una persona que ha muerto torturada
El cuello parece cortado
Las manos son demasiado largas
La altura: 4 m por 1,10 m.

Anomalías de la imagen del Sudario

Anomalías de la imagen del Sudario





La primera imagen: El *Salvator Mundi* de Leonardo (h. 1498). Visto en «pantalla dividida» entre (*la segunda imagen*) el hombre del sudario y (*la tercera imagen*) el retrato de Aggemian, es evidente que se ajustan a la perfección, lo que prueba que Leonardo tuvo un conocimiento estrecho del sudario. Aunque, ¿es también la «confesión» de Leonardo da Vinci de que falsificó la reliquia más sagrada del catolicismo?

Créditos de las ilustraciones

Por orden de aparición:

Patrick Mesner / Gamma / Camera Press
Gaillarde-Vandeville / Gamma / Camera Press
© Andy Haveland-Robinson
Gaillarde-Vandeville / Gamma / Camera Press; Royal Collection / Su Majestad la reina Elizabeth II; Royal Collection / Su Majestad la reina Elizabeth II; Alinari / Florencia
Alinari / Florencia; Christ Church, Oxford; Alinari / Florencia
Musée du Louvre, París / Bridgeman Art Library
National Gallery, Londres / Bridgeman Art Library; Musée du Louvre, París / Giraudon / Bridgeman Art Library
Royal Collection / Su Majestad la reina Elizabeth II; Bibliothèque de
l'Institut
de France / París
Lynn Picknett y Clive Prince
Science Photo Library
Alinari / Florencia

LYNN PICKNETT Nació en Folkestone, Kent, Inglaterra en abril de 1947. Es una escritora sobre el mundo paranormal, sobrenatural, los misterios religiosos e históricos, las teorías conspirativas y la pseudohistoria. Ella misma asegura que creció en una casa embrujada en el condado de York, donde asistió a la Park Grove Junior School and Queen Anne Grammar School. Después cursó sus estudios en la universidad, graduándose posteriormente con un alto grado en Literatura Inglesa; seguidamente trabajó como maestra y dependiente de una tienda, hasta que tuvo la oportunidad de trasladarse a la ciudad de Londres en 1971, para unirse a la Marshall Cavendish Publications como subeditora.

CLIVE PRINCE es un escritor inglés de temática ocultista, conocido por libros como *Descifrando el Código Da Vinci* (2004). Conoció a Lynn Picknett en 1989, y desde entonces han colaborado en una serie de investigaciones de las que han nacido varios *bestsellers*, entre ellos *El enigma de la Sábana Santa* y *La revelación de los templarios*.

Notas

[1] «How a Nun Upstaged Tom Hanks Over Da Vinci Film», *Daily Mail*, 16 de agosto de 2005. <<

[2] Walsh, p. IX. < <

[3] Durante las pruebas del STURP, realizadas en 1978, los científicos hallaron restos de brea en los bordes de los agujeros, coherentes con los salpicones accidentales de una antorcha. Véase Schwalbe y Rogers. < <

[4] Pia escribió su propio relato del descubrimiento en «Memoria sulla riproduzione fotografica della santissima Sindone» (1907), que se incluyó en la edición de abril de 1960 de *Sindon*. En el capítulo 2 de *The Shroud*, de John Walsh, se narra también la historia completa. < <

[5] Sindon, abril de 1991. < <

[6] Véanse, por ejemplo, los intentos realizados poco después del descubrimiento de Pia por parte de dos artistas italianos, Carlo Cussetti y Enrico Raffi, reproducidos en Wilcox. < <

[7] Enrie escribió una versión propia, *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia* (Turín, 1933). También en esta ocasión, Walsh proporciona una descripción completa de lo sucedido en el capítulo 10 de *The Shroud*. < <

[8] El informe de la comisión fue publicado en *Rivista Diocesa Torinese* en enero de 1976. En la segunda parte de *The Turin Shroud*, Ian Wilson proporciona una relación detallada de sus trabajos y sus hallazgos. < <

[9] Producida y dirigida por David Rolfe. También se publicó un libro adjunto, escrito por Peter Brent y David Rolfe. < <

[10] Brent y Rolfe, p. 9. < <

[11] Los descubrimientos del STURP fueron publicados en distintas revistas científicas y tecnológicas. Se pueden encontrar resúmenes en *The Evidence of the Shroud*, de Ian Wilson, y en *Report on the Shroud of Turin*, de John Heller. El libro de Wilson incluye la bibliografía completa de los documentos del STURP. < <

[12] Sox, pp. 21-22. < <

[13] Ian Wilson, *The Blood and the Shroud*, pp. 105-106. < <

[14] Los hallazgos de los laboratorios se publicaron en *Nature* el 16 de febrero de 1989 y el artículo aparece firmado por todos los científicos que participaron en la investigación. Para una descripción completa de los resultados de las pruebas del carbono, véase el libro del profesor Grove. < <

[15] Citado en *The Independent*, 14 de octubre de 1988. < <

[16] Citadoen *Fortean Times*, n.º 51, p. 4. <<

[17] Ian Wilson, *The Turin Shroud*, p. 95. < <

[18] Ian Wilson, *The Evidence of the Shroud*, p. 136. < <

[19] Ian Wilson, *Holy Faces, Secret Places*, p. 255. En *BSTS Newsletter* (n.º 31, mayo de 1992), el editor de la misma, Ian Wilson, relacionó la riña en la que se enzarzaron los sudaristas después de las pruebas del carbono con la pelea por dividir las ropas de Jesús al pie de la cruz. < <

[20] Hoare *A Piece of Cloth*, p. 19. < <

[21] Carta de de Rodney Hoare a Clive Prince, 12 de abril de 1993. <<

[22] La Contre-Réforme Catholique au XXe siècle, n.º 238, abril de 1991. < <

[23] Cita en Kersten y Gruber, p. 321. < <

[24] *BSTS Newsletter*, n.º 47 (mayo/julio de 1998). Los comentarios de Ballestrero se publicaron por primera vez en una revista carmelita, y luego los recogieron los medios de comunicación italianos y alemanes. < <

[25] *BSTS Newsletter*, n.º 35 (septiembre de 1993), pp. 18-20. < <

[26] Wilcox, pp. 59-73. < <

[27] Marino y Benford. < <

[28] Rogers, «Studies on the Radiocarbon Sample from the Shroud of Turin». En su artículo de *Termochimica Acta*, Rogers no solo afirmó que la datación de 1988 estaba equivocada, sino que él había hallado otra manera de fechar el sudario que demostraba que, a fin de cuentas, podía ser auténtico. Estaba basada en el cálculo de la vainillina, un carbohidrato que se produce cuando la lignina del lino se descompone. Con el paso del tiempo, la cantidad de vainillina se reduce, e incluso desaparece. Rogers descubrió que las muestras del sudario no contenían vainillina, mientras que las del forro (que se añadió en 1534) y las de otras muestras de lino medieval, sí. Rogers argumentó que eso indicaba que el sudario era mucho más antiguo que el resto de las telas. Y calculó que tenía al menos mil trescientos años de antigüedad, aunque probablemente más. Dichas conclusiones han sido criticadas desde puntos de vista muy distintos (véase, por ejemplo, Nickell: «Claims of Invalid "Shroud" Radiocarbon Date Cut from Whole Cloth»). Una vez más, las muestras que utilizó eran demasiado pequeñas para extraer conclusiones tan arriesgadas. Puede que algo de lo que le ocurrió al sudario a lo largo de su historia —cómo estuvo almacenado, el incendio de 1532— afectara a su contenido en vainillina. (Rogers reconoce que el calor reduce el contenido de vainillina, pero defiende que el fuego no fue lo bastante virulento para eliminar tanta cantidad. Extremo que, teniendo en cuenta que no estaba presente ningún otro investigador, permite calificar el argumento de capcioso.) Otros críticos han señalado que el método que utilizó Rogers para determinar la cantidad de vainillina —consistente en la aplicación de un producto químico que cambia de color cuando reacciona con la vainillina— no es particularmente preciso, y que Rogers descartó métodos más certeros. Finalmente, los cálculos de vainillina no se habían utilizado jamás de ese modo, con el fin de determinar la antigüedad de una tela, así que es cierto que Rogers estaba creando una ciencia completamente nueva. Los críticos dicen que hubiera tenido que someter a prueba muchas más muestras, de edades conocidas, antes de aceptarla como técnica. (Para una discusión contrastada de las afirmaciones de Rogers, y una explicación de las argumentaciones de ambas partes, véase la

página web de Religious Tolerance, http://www.religioustolerance.org/chr_shro7.htm.) < <

[29] Jumper *et al.*, pp. 454-456. < <

[30] Un examen de la parte trasera realizado en 2002 descubrió que la imagen del pelo sí *penetra* la tela; un descubrimiento muy significativo a la luz de nuestras conclusiones, tal como explicaremos en el capítulo 8. < <

[31] Citado en Sox, p. 45. < <

[32] Vignon, *The Shroud of Christ*, p. 137. <<

[33] Heller y Adler, «Blood on the Shroud of Turin.» < <

[34] Por ejemplo, Raymond Rogers en una conversación con la BSTS en junio de 1980. < <

[35] *BSTS Newsletter*, n.º 42 (enero de 1996), pp. 6-8 (reproducción de un texto de Avenire, 7 de octubre de 1995). < <

[36] Barbet, capítulo 3. < <

[37] Ibid., p. 112. < <

[38] Ibid., capítulo 3. < <

[39] Hoare, *A Piece of Cloth*, capítulo 6. <<

[40] Barbet, p. 21. <<

[41] Los descubrimientos de Willis están consignados en Wilson, *The Turin Shroud*, pp. 42-43. < <

[42] Currer-Briggs, *Shroud Mafia*, pp. 27-28. < <

[43] Hoare, *A Piece of Cloth*, p. 96. <<

[44] Sox, pp. 26-27. < <

[45] Foley, p. 15. < <

[46] Alan Whanger. < <

[47] Guscin, pp. 7-8. < <

[48] Schonfield, p. 278. < <

[49] Thurston, «The Turin Shroud and the Verdict of History», p. 29. < <

[50] La carta se conserva en la Biblioteca Nacional de París (Colección Champagne; vol. 154, folio 138). En The Month, en 1903, aparece una traducción a cargo del reverendo Herbert Thurston del texto completo de la carta de
D'Arcis,
y la reproducen Wilson en *The Turin Shroud* y Sox en *The Image on the Shroud*. < <

[51] Ian Wilson, *The Turin Shroud*, p. 100. < <

[52] El texto en latín es como sigue: *Et tandem, solerti diligencia precedente et informacione super hoc facta, finaliter reperit fraudem et quomodo pannus ille artificialiter depictus fuerat, et probatum fuit ecian per artificem qui illum depinxerat, ipsum humano ope factum, non miraculose confectum vel concessum*. < <

[53] Nickell, *Inquest on the Shroud of Turin*, p. 15. < <

[54] En los archivos del departamento del Aube. < <

[55] Ni siquiera un año más tarde, en 1357, había mención alguna del sudario en la lista de las reliquias de Lirey. < <

[56] A pesar de ello, algunos creyentes insisten en que la primera fecha en la que se sabe de la existencia del sudario es 1353, dado que es entonces cuando se fundó la iglesia de Lirey. Para ellos, cuatro o cinco años constituyen una diferencia crítica. < <

[57] Ian Wilson, *The Turin Shroud*, p. 241. < <

[58] Citado en Cope, p. 157. < <

[59] Citado en Nickell, *Inquest on the Shroud of Turin*, p. 23. <<

[60] Cope, p. 157. < <

[61] La primera de estas teorías ya la avanzaba Hippolyte Chopin en 1900. Geoffrey Crawley propuso una versión más reciente en un artículo publicado en el *British Journal of Photography* en marzo de 1967. < <

[62] John Tyrer, *BSTS Newsletter*, diciembre de 1988. Tyrer no perdió el tiempo, porque su carta es del 20 de octubre de 1988, apenas una semana después de que se publicaran los resultados de la prueba del carbono. < <

[63] Por ejemplo, John A.
T. Robinson,
«The Shroud and the New Testament», en Jennings. < <

[64] Aunque se acostumbra a creer que fue el último evangelio que se escribió, el de Juan es el único que se presenta como procedente de un testigo directo (el mismo apóstol). Muchos estudiosos han concluido que, dada su atención por los detalles y su íntimo conocimiento de las costumbres y el trazado de Jerusalén en tiempos de Jesús, este es el evangelio que se escribió a partir del testimonio de un testigo, entre otras fuentes. Véase La revelación de los templarios, pp. 312-313 y
414-416.
<<

[65] El estudio más concienzudo es el de Maurus Green. < <

[66] Ian Wilson, *The Blood and the Shroud*, p. 164. < <

[67] Shaw, p. 92 (*Chronicles of the Crusades*, de Shaw, contiene el relato completo de la cuarta cruzada de Geoffrey de Villehardouin). < <

[68] Traducido en el volumen III de Roberts y Donaldson. < <

[69] La conferencia inaugural de Cameron, «The Sceptic and the Shroud», pronunciada en abril de 1980, se publicó en forma de opúsculo por el
King's
College de Londres. Queremos agradecerle al fallecido Alan Wills que nos proporcionara un ejemplar. < <

[70] Currer-Briggs, *Shroud Mafia*, p. 42. < <

[71] Ian Wilson, *The Blood and the Shroud*, pp. 175-176. < <

[72] Ian Wilson, *Holy Faces, Secret Places*, p. 213. < <

[73] Ian Wilson, *The Turin Shroud*, pp. 189-190. < <

[74] Ibid., p. 169. < <

[75] Philip M. J. McNair, «The Shroud and History: Fantasy, Fake or Fact?», en Jennings. < <

[76] Brent y Rolfe, p. 67. <<

[77] Esta gran debacle publicitaria llegó a la máxima expresión del desastre cuando, en 1983, la revista Stern compró los supuestos diarios de Adolf Hitler por cuatro millones de dólares, después de que tres expertos grafólogos, incluido Frei, hubieran certificado su autenticidad. No obstante, casi inmediatamente después de que *Stern* y *The Sunday Times* publicaran extractos del mismo, las pruebas forenses dictaminaron que se trataba de una tosca falsificación. Frei había cometido el error de utilizar muestras falsificadas de la caligrafía del Führer como pauta. Se las proporcionó la misma fuente que los diarios, a pesar de que hubiera podido disponer de muestras auténticas. < <

[78] Schwalbe y Rogers, p. 47. < <

[79] Ian Wilson, *The Blood and the Shroud*, p. 121. < <

[80] Nickell, «Pollens on the “Shroud”», p. 382. < <

[81] Ian Wilson, *The Blood and the Shroud*, pp. 119-121. < <

[82] Ibid., p. 121. < <

[83] Nickell, «Pollens on the “Shroud”», p. 384. < <

[84] Ibidem. < <

[85] Véanse Ian Wilson, *The Turin Shroud*, pp. 215-216, y Currer-Briggs, The Shroud and the Grail, pp. 105-106. < <

[86] Currer-Briggs, *The Shroud and the Grail*, capítulos 5 y 6. <<

[87] Ian Wilson, *The Evidence of the Shroud*, pp. 107-110. < <

[88] Para un resumen de las afirmaciones de Whanger, véanse Danin, «Pressed Flowers», e Iannone, «Floral Images and Pollen Grains on the Shroud of Turin». < <

[89] Véase, por ejemplo, el editorial de Ian Wilson en el *BSTS Newsletter* n.º 46 (noviembre/diciembre de 1997). < <

[90] Danin y Baruch. < <

[91] Véase la reseña de Bryant del libro de Danin, Baruch y los Whanger en *Palynos: Newsletter of the International Federation of Palynological Studies*, volumen 23, n.º 1, junio de 2000, pp. 10-14. <<

[92] Ibid., p. 14. < <

[93] Ian Wilson, *Holy Faces, Secret Places*, capítulo 12. < <

[94] Cope, Placa VII. < <

[95] Ian Wilson, *The Blood and the Shroud*, pp. 168-171. < <

[96] Schwalbe y Rogers, p. 45. < <

[97] Hoare, *A Piece of Cloth*, p. 139. < <

[98] Sobre la pensamientografía, véase Picknett, *Encyclopaedia of the Paranormal*, pp. 79-80. < <

[99] Ian Wilson, *The Turin Shroud*, capítulo 24. La teoría la planteó ya en 1931 P. W.
O'Gorman.
<<

[100] Por ejemplo, Ian Wilson, *The Turin Shroud*, pp. 280-281. <<

[101] Rogers, «The Shroud of Turin: Radiation Effects, Aging and Image Formation». < <

[102] Hoare sostiene que el sudario prueba que la Resurrección fue una simple recuperación de un coma, lo que demuestra que Jesús era de naturaleza puramente humana y no divina. Curiosamente, no lo consideró un obstáculo para su anglicanismo y, además, creía que el sudario había recibido protección divina para que trajera su «mensaje» al presente, donde debe ser el instrumento para la reconciliación de cristianos, judíos y musulmanes (Hoare, *The Testimony of the Shroud*, p. 122). < <

[103] Ian Wilson, «Riddle of the Dead Man's Hand». Véase también *Fortean Times*, n.º 51, p. 7. <<

[104] McCrone, «Authenticity of Medieval Document Tested by Small-Particle Analysis». < <

[105] Cahill et al. Para una relación de la controversia, véase Shoemaker. < <

[106] Citado en Shoemaker, p. 24. < <

[107] *Sox*, p. 22. <<

[108] McCrone publicó sus resultados en una serie de tres artículos en *The Microscope* y en su libro *Judgement Day for the Shroud of Turin*. El texto completo del segundo informe de McCrone para el STURP (que estos rechazaron) está consignado en Sox, apéndice B. <<

[109] Ian Wilson, *The Evidence of the Shroud*, p. 63. <<

[110] En *Sox* se encuentran detalles acerca de este debate de alto nivel técnico. Los contendientes debatieron entre sí a través de correspondencia privada y de las páginas de la revista interna del STURP. < <

[111] Morris, Schwalbe y London. < <

[112] Heller y Adler, «A Chemical Investigation of the Shroud of Turin». < <

[113] Heller y Adler, «Blood on the Shroud of Turin». < <

[114] Sox, p. 35. <<

[115] Publicado en el primer artículo de *The Microscope*. < <

[116] *Sox*, p. 39. <<

[117] Ian Wilson, *The Evidence of the Shroud*, pp. 87-88. < <

[118] Nickell, *Inquest on the Shroud of Turin*, capítulo 9. <<

[119] Véanse *Sox*, p. 88, y la carta de César Tort al *Journal of the Society for Psychical Research*, vol. 56, n.º 820 (julio de 1990). <<

[120] Por ejemplo, Ian Wilson, *The Turin Shroud*, pp. 277-278. <<

[121] Hoare, *A Piece of Cloth*, p. 72. <<

[122] Aunque el trabajo de Freeland sigue inédito, *Sox* lo cita con frecuencia. < <

[123] Nickell, *Inquest on the Shroud of Turin*, p. 60. <<

[124] Anthony Harris, p. 77. < <

[125] Ian Wilson, *The Blood and the Shroud*, p. 59. < <

[126] Ibid., pp. 59-62. < <

[127] Schwalbe y Rogers, p. 10. < <

[128] Citado en Ian Wilson, *Holy Faces, Secret Places*, p. 33. < <

[129] Baigent, Leigh y Lincoln, *El legado mesiánico*, p. 284. < <

[130] *Leonardo – The Man Behind the Shroud*, producida por Stefilm y HIT Wildlife para el canal del National Geographic y dirigida por Susan Gray en 2001. < <

[131] Para una narración completa del misterio de Rennes-le-Château, véanse los capítulos 7 y 8 de nuestro *La revelación de los templarios*. Sobre su conexión con el Priorato de Sión, véanse los capítulos 3 y 4 de *La revelación de Sión*. <<

[132] Se suele afirmar que Saunière sufrió un ataque al corazón o una embolia que acabó con su vida el 17 de enero, una fecha de especial significado para el Priorato de Sión. No obstante, aunque el sacerdote enfermó algunos días antes de su muerte, los archivos contemporáneos no especifican la fecha de esta. Al parecer, fijarla en el 17 de enero fue otra de las maquinaciones para forjar un mito a las que ha estado sujeto todo el asunto de Saunière. < <

[133] «The Lost Treasure of Jerusalem?» (1972), «The Priest, the Painter and the Devil» (1974) y «The Shadow of the Templars» (1979). Todos ellos formaron parte de la serie *Chronicle* de la BBC. <<

[134] En el Apéndice Uno de *La revelación de Sión* se ofrece una lista completa de los supuestos grandes maestres. < <

[135] Existen pruebas, que nosotros desconocíamos cuando escribimos la primera edición de este libro, de que el Priorato de Sión pasaba por un periodo de mucha agitación en la época. Véase *La revelación de Sión*, pp. 36-38. < <

[136] Robert Anton Wilson. < <

[137] En el capítulo 6 de *La revelación de Sión* se aborda el asunto con mayor detalle. < <

[138] Carta de Ian Wilson a Clive Prince, 5 de junio de 1991. < <

[139] Conversación telefónica entre Lynn Picknett e Ian Dickinson de enero de 1994. < <

[140] Kersten y Gruber, p. 64. < <

[141] La frase se suprimió en las ediciones siguientes. (N. de los A.) < <

[142] Citado en *Rinaldi*, p. 37. <<

[143] Brent y Rolfe, p. 78. < <

[144] Ian Wilson, *The Evidence of the Shroud*, p. 82. < <

[145] Currer-Briggs, *The Shroud and the Grail*, p. 31. < <

[146] Kersten y Gruber, p. 15. < <

[147] Ian Wilson, *The Evidence of the Shroud*, capítulo 5. < <

[148] Anthony Harris, capítulo 3. < <

[149] Augusto Marinoni, «The Bicycle», apéndice de Reti, vol. II. <<

[150] Quigley, p. 32. < <

[151] Bramly, p. 443. < <

[152] Baigent, Leigh y Lincoln, *El enigma sagrado*, p. 126. < <

[153] La historia de los manifiestos rosacruces, y del crecimiento posterior del movimiento, la cuenta Yates en *The Rosicrucian Enlightenment*, que incluye traducción de los textos completos de los manifiestos. < <

[154] Se acostumbra a considerar que el autor de los manifiestos rosacruces fue Johann Valentin Andreae, quien fue también fundador de las Christian Unions, una red de sociedades secretas dedicadas a la preservación del conocimiento amenazado por la Contrarreforma. Hay quienes creen que esos grupos se convirtieron posteriormente, o al menos influyeron, en el sistema de logias de la francmasonería. El Priorato de Sión reivindica a Andreae como a su decimoséptimo gran maestre. Véase Baigent, Leigh y Lincoln, *El enigma sagrado*, pp. 144-148. < <

[155] Thompson, capítulo XXII. < <

[156] Los Informes secretos del Priorato de Sión afirman que los rosacruces surgieron de entre sus cargos más elevados. < <

[157] Varios libros sobre los rosacruces y la cábala reproducen este diagrama —véase, por ejemplo, Spence, p. 341—, aunque apareció originalmente en una obra de B. Arius Montanus titulada *Antiquitatum Judacarum Libri IX*. Se dice que la copia de esta obra que se hallaba en la British Library fue robada. Agradecemos a Gareth Medway que nos proporcionara esta información. < <

[158] Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, p. 435. <<

[159] Yates, *El arte de la memoria* (The Art of Memory), p. 224. <<

[160] Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, pp. 40-41. < <

[161] Véase el capítulo 17 de *El arte de la memoria* de Yates para una discusión acerca de la influencia del pensamiento ocultista en el desarrollo del método científico. <<

[162] Yates, *El arte de la memoria*, pp. 153 y 309-311.
< <

[163] Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, pp. 14-15. < <

[164] Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, pp. 76-77.
< <

[165] Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, p. 187. <<

[166] Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, capítulos IV y V. <<

[167] Hook, p. 11. < <

[168] Ibid., p. 12. < <

[169] Leonardo escribió que no iba a permitir que su cuerpo se convirtiera en «una tumba para otros animales, una posada para los muertos […] el continente de la corrupción» (*Codex Atlanticus*, 76, citado en Bramly, p. 240). < <

[170] Bramly, p. 13. < <

[171] Ibid., p. 357. Además de su colaboración con Rustici, Leonardo mantuvo una larga relación con el ocultista Tomaso Masini (que utilizaba el apodo de «Zoroastro de Peretola»), con quien viajó de Florencia a la corte de Milán en 1482. En 1493, Masini entró a formar parte del taller de Leonardo y sigue constando como aprendiz suyo cuando este regresó a Florencia en 1503. El protector y mecenas de Leonardo en Roma durante el periodo de 1513 a 1515 fue Giuliano de Médici (hijo de Lorenzo y hermano del papa León X), que era alquimista. < <

[172] Ibid., p. 387. < <

[173] El historiador francés Jules Michelet, citado en Ibid., p. 12. <<

[174] Ibid. < <

[175] En realidad, la herejía cátara sobrevivió en el norte de Italia hasta mucho después de que la hubieran prohibido en Francia. Véase Birks y Gilbert, pp. 73-76. < <

[176] Rowden, p. 28. < <

[177] Vasari, pp. 208-213. < <

[178] Ibid., p. 270. <<

[179] Baigent, Leigh y Lincoln, *El enigma sagrado*, pp. 448-449. <<

[180] *Codex Atlanticus* (Ambrosiana, Milán), 159, citado en Bramly, p. 384. < <

[181] En el revés de las páginas que previamente no se veían del *Codex Atlanticus*, que estuvieron pegadas a las páginas del *Codex* hasta 1965. <<

[182] Bramly, p. 121. < <

[183] Schwartz. < <

[184] Publicado en *The Times* el 14 de diciembre de 1992. < <

[185] Holroyd y Powell, p. 239. <<

[186] Ibid., p. 144. < <

[187] Ibid., p. 143. < <

[188] «Bruja utilizando un espejo mágico» es el título con el que el erudito francés Grillot de Givry —quien reconoce (p. 306) un posible «significado alquímico»— se refiere al boceto. No obstante, el Christ College de Oxford, propietario del dibujo, lo llama «Alegoría alusiva al estado político de Milán». < <

[189] De Givry, p. 350. < <

[190] Citado en *Cuadernos de notas* de Leonardo da Vinci, p. 10. <<

[191] Holroyd y Powell, p. 162. <<

[192] De Givry, p. 384. < <

[193] Bramly, p. 25. < <

[194] Manuscrito 19054v de la Royal Collection de Windsor. < <

[195] Cocteau, *Journal inconnu d'un*, p. 143. <<

[196] En su prefacio a Jennings. < <

[197] Algunos creyentes —como en el caso de monseñor Arthur Stapylton Barnes en sus escritos de la década de 1930— han intentado argumentar que, en realidad, el sudario se conservó en la catedral de Besançon hasta que lo adquirieron los De Charny, y que la copia de Besançon es de esa época. Sin embargo, no hay nada que apoye dicha teoría, que no deja de ser más que una conjetura basada en el deseo de proporcionarle un origen al sudario antes de Lirey. El sudario de Besançon era una copia del siglo XVI; véase Ian Wilson, The Turin Shroud, p. 342. < <

[198] Ian Wilson, *The Blood and the Shroud*, p. 147. <<

[199] Por ejemplo, Nickell, *Inquest on the Shroud of Turin*, p. 12. <<

[200] Citado en Humber, p. 120. < <

[201] Ian Wilson, «Mystery of the Missing Mandylion». < <

[202] Ian Wilson, *The Evidence of the Shroud*, p. 70. < <

[203] Véanse páginas 273-274.
< <

[204] El documento se incluye en Chevalier. El relato de Sixto se refiere únicamente a que «el sudario fue conservado con gran devoción» por los Saboya, y no entra en detalles acerca de cómo o dónde lo guardaban. < <

[205] Citado en De Rosa, p. 141. < <

[206] Colin Wilson, p. 345. < <

[207] *Codex* del conde de Leicester (conservado en Holkham Hall, Norfolk), 10v, y el *Codex Atlanticus*, 87v. Véase *Los cuadernos de notas*, de Leonardo da Vinci, p. 333. < <

[208] Reti, p. 59. <<

[209] Sox, p. 31. <<

[210] Ian Wilson, *The Evidence of the Shroud*, p. 70. < <

[211] Smyth, pp. 288-289. < <

[212] Por convención, el apellido del Geoffroy templario se escribe «Charnay». En este capítulo hemos utilizado el «Charny» para unificar. No hay diferencia alguna de significado en las distintas versiones, dado que en el siglo XIV no existía una ortografía unificada y el nombre aparece con distintas variaciones en los documentos de la época. < <

[213] Ian Wilson, *The Turin Shroud*, pp. 222-223. < <

[214] Ibid., pp. 200-215. < <

[215] Véase Barber y los capítulos 3 y 4 de Partner. < <

[216] Currer-Briggs, *The Shroud and the Grail*, pp. 90-91. < <

[217] Kersten y Gruber, p. 203. < <

[218] Ian Wilson, *The Turin Shroud*, pp. 208-209. < <

[219] Currer-Briggs, *The Shroud and the Grail*, capítulo 1. < <

[220] Incluso es posible que el mismo Jacques de Molay (cuya ascendencia constituye objeto de disputa entre los historiadores) mantuviera relaciones de parentesco con las familias De Charny y De Vergy, y que fuera hijo de Henri de Vergy, bisabuelo de la esposa del Geoffroy de Charny de Lirey. Véase Ibid., p. 111. < <

[221] Ibid., p. 114. < <

[222] Ibid., p. 150. < <

[223] Shaw, introducción. < <

[224] El relato histórico al uso sobre los primeros tiempos de los templarios está basado completamente en *A History of Deeds Done Beyond the Sea*, de William of Tyre, escrito entre 1175 y 1185. <<

[225] Hancock, capítulo 5. < <

[226] Baigent, Leigh y Lincoln, *El enigma sagrado*, pp. 85-86. < <

[227] Ibid., p. 88. < <

[228] Ibidem. < <

[229] Currer-Briggs, *The Shroud and the Grail*, p. 135. < <

[230] Ibid., p. 152. < <

[231] Ibid., p. 176. < <

[232] Ibid., p. 34. < <

[233] Baigent, Leigh y Lincoln, *El enigma sagrado*, p. 316. < <

[234] John, p. 302. < <

[235] Archives nationales, JJ77, n.º 395. < <

[236] Debatimos la posibilidad de comparar las imágenes por ordenador con la misma Lillian Schwartz cuando esta estuvo en Londres en el verano de 1993. Durante la cena que compartimos con ella, su marido, Jack, y nuestro colega Tony Pritchett (que había trabajado con Lillian en los Bell Laboratories de Estados Unidos), le comentamos nuestra teoría y le mostramos las imágenes del sudario y los retratos de Leonardo. Pese a que le cautivó la idea —es una leonardófila empedernida—, también señaló la casi imposibilidad de demostrar la conexión a partir de los retratos disponibles. < <

[237] Bramly, p. 17. < <

[238] Ibid., p. 422. < <

[239] Carta de Ian Wilson a Clive Prince del 12 de abril de 1991. <<

[240] Durante el turno de preguntas a Lynn Picknett con motivo de la conferencia «¿Falsificó Leonardo da Vinci el sudario de Turín?», en el London Earth Mysteries Circle, 9 de abril de 1991. < <

[241] Citado en Wilcox, pp. 30-31. < <

[242] Nickell, *Inquest on the Shroud of Turin*, p. 109. < <

[243] Ian Wilson, *The Blood and the Shroud*, p. 30. < <

[244] Hoare, *A Piece of Cloth*, p. 75. <<

[245] De Rosa, p. 3. < <

[246] Nickell, *Inquest on the Shroud of Turin*, p. 86. < <

[247] Don Devan, John Jackson y Eric Jumper, «Computer Related Investigations of the Holy Shroud», y John Jackson, Eric Jumper, William Mottern y Kenneth Stevenson, «The Three Dimensional Image of
Jesus' Burial
Cloth», ambos en Stevenson. < <

[248] Kersten y Gruber, p. 297. < <

[249] Este y los datos siguientes son de Nickell, *Inquest on the Shroud of Turin*, pp. 88-92. < <

[250] Ian Wilson, *The Turin Shroud*, p. 258. < <

[251] Ian Wilson, *The Evidence of the Shroud*, pp. 47-49. < <

[252] Citado en Sox, pp. 106-107. < <

[253] La obra de Vala se publicó primero en la edición de marzo de 1967 de *Amateur Photographer*. Su escultura —descrita, por ejemplo, en el Shroud de Wilcox— ilustra vívidamente el artificio de la línea del pelo y el escorzo de la frente. < <

[254] Manuscrito A de la Biblioteca del Institut de France, citado en Reti, vol. II, p. 135. < <

[255] *Codex* del duque de Leicester, 22, citado en Bramly, p. 313. <<

[256] Véase Leonardo da Vinci, *Los cuadernos de notas*, pp. 107-117. < <

[257] Manuscrito C de la Biblioteca del Institut de France, citado en Bramly, p. 253. < <

[258] El método de Leonardo se describe en *History of Photography*, de Eder, pp. 33-40. < <

[259] «The Spirit of the Shroud», *The Times*, 14 de octubre de 1988. < <

[260] Brent y Rolfe, pp. 130-134. < <

[261] En un tratado titulado *Perspectiva communis*. < <

[262] *Codex Atlanticus*, vol. D, folio 8. Véase Leonardo da Vinci, *Los cuadernos de notas*, p. 113. < <

[263] Manuscrito D de la Biblioteca del Institut de France, citado en Ibid., p. 115. < <

[264] Eder, pp. 40-42. < <

[265] Rowden, p. 117. < <

[266] Carta de Rodney Hoare a Clive Prince, 10 de octubre de 1991. < <

[267] Plinio, *Historia Natural*, xxxiii, 55. < <

[268] Eder, p. 15. < <

[269] Neblette, p. 1. < <

[270] Stroebel y Zaka, p. 709. < <

[271] Eder, p. 77. < <

[272] *Forster Codex* I,
44 v.,
Victoria and Albert Museum. < <

[273] Bramly, pp. 386-387. < <

[274] El primer proceso patentado que explotó este principio fue el de Scott Mungo Ponton en 1839. Hubo muchas variaciones del proceso básico, por ejemplo el proceso de la goma bicromatada, el proceso de Artigues y el del carbono. El método se desarrolló hasta dar lugar a los procesos de impresión fotomecánica, que permitían reproducir fotografías en papel, ya que se podía utilizar para crear moldes a partir de fotografías. < <

[275] La gelatina reacciona de por sí a la luz ultravioleta, sin que haya que añadir sensibilizadores químicos. No obstante (pese a que no lo hemos intentado experimentalmente), la reacción sería mucho más lenta cuando no se aplica sensibilizador, hasta el punto de que los tiempos de exposición son, sencillamente, impracticables. < <

[276] Gragson, p. 227. < <

[277] *Codex Atlanticus*, 313v. Véase Bramly, p. 372. Leonardo nos dejó una parte de la receta, que consiste, curiosamente, en clara de huevo, cola y varios tintes vegetales. < <

[278] Nathan Wilson —profesor invitado de Literatura en el St Andrews College de Idaho— propuso un procedimiento similar para explicar la técnica que habría usado el falsificador del sudario, y anunció su descubrimiento en la revista Book and Culture en marzo de 2005. Wilson pintó una imagen en un cristal, la colocó sobre la tela, y luego la dejó al sol durante varios días. El sol blanqueó la tela y creó una imagen negativa. < <

[279] Basado en los datos técnicos del fabricante. Es difícil realizar un cálculo exacto porque implica muchas variables, como el número de lámparas, la distancia entre la lámpara y el sujeto y entre el sujeto y la cámara, y la reflectividad del sujeto. < <

[280] Ian Wilson, «The New, Restored Turin Shroud». < <

[281] Manuscrito F de la Biblioteca del Institut de France, 5v, citado en Bramly, p. 274. < <

[282] Apareció una nota de un solo párrafo en la edición digital de *The Guardian* (15 de septiembre de 1994), y un artículo más largo en *The Times* al día siguiente. < <

[283] Producido por Trevor Poots y dirigido por Nikki Stockley. < <

[284] Los informes de Allen se pueden hallar en su página web, www.petech.ac.za/shroud. Su crítica de nuestra teoría de Leonardo está en «How Leonardo did not fake the Shroud of Turin». <<

[285] Ian Wilson, *The Blood and the Shroud*, pp. 274-275. < <

[286] *Fortean Times*, n.º 71 (noviembre 1993), p. 65. <<

[287] Carta de Ian Wilson a Clive Prince del 18 de abril de 1991. <<

[288] Weller, «Concerning the Meeting on May 27 1992».
< <

[289] Gündüz, p. 78. <<

[290] Carta de Michael Clift a Clive Prince del 21 de febrero de 1993. < <

[291] Carta de Rodney Hoare a Lynn Picknett del 12 de abril de 1993. < <

[292] Carta de Rodney Hoare a Clive Prince del 29 de mayo de 1993. < <

[293] Carta de Rodney Hoare a Clive Prince del 28 de junio de 1993.
< <

[294] Piczek. < <

[295] Ian Wilson, *The Blood and the Shroud*, p. 245. <<

[296] Ibid., p. 250. < <

[297] Ibid., p. 232. < <

[298] Véase Sorensen para un ejemplo típico de la respuesta de los creyentes a nuestra hipótesis. Sorensen consigna una serie de objeciones, pero olvida mencionar que las hemos abordado y hemos replicado a cada una de ellas. Aunque personalmente no le satisfagan nuestras réplicas, ignorar que las hemos ofrecido sugiere un interés por desechar nuestro estudio. <<

[299] Ian Wilson, *The Blood and the Shroud*, p. 129. <<

[300] Ibid., pp. 338-339. < <

[301] Carta de Ian Wilson a Lynn Picknett del 11 de junio de 1990. < <

[302] Traducción de la información sobre la rueda de prensa de Saldarini de *Il Tempo* (6 de septiembre de 1995), en *Shroud News*, n.º 90 (1995). <<

[303] Knight y Lomas, *The Second Messiah*, pp. 154-155. < <

[304] Ibid., pp. 155-156. < <

[305] Laidler, *The Divine Deception*, pp. 201-206. < <

[306] Bramly, pp. 262-263. < <

[307] Acerca del mandeísmo, véase nuestro *La revelación de los templarios*, capítulo 15. < <

[308] Ibid., capítulo 3, y el *María Magdalena* de Lynn, capítulo 6. < <

[309] Ian Wilson, *The Blood and the Shroud*, p. 2. <<

[310] *Fortean Times*, n.º 100 (julio 1997), p. 11. El relato de lo acontecido se basa en distintos artículos periodísticos. < <

[311] Snow-Smith, pp. 65-70. < <

[312] Ibid., p. 12. < <

[313] http://www.picknettprince.com/books/turinshroud/turin.htm. Vaya nuestro agradecimiento a Katia Milani y Stewart Ferris, de Summersdale Productions, por su profesionalidad y la gran amabilidad con que hicieron que nuestro descubrimiento alcanzara una audiencia más amplia. < <

[314] Véase, por ejemplo, la página web del marchante de arte Bendor Grosvenor: http://arthistorynews.com/categories/Discoveries/2. <<

[315] Goldstein. < <

[316] Véase, por ejemplo, Niyazi. < <

[317] Ibid. < <

[318] Goldstein. < <